CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

618

diciembre 2001

DOSSIER:
Revistas culturales en español

Juan José Sebreli
Los enemigos de la modernidad

Leyla Perrone-Moisés
Machado de Assis y Borges

Francisco Márquez Villanueva
El lenguaje de ultratumba de Juan Goytisolo

Ana Basualdo
Lavapiés

Entrevistas con Beatriz Sarlo

Notas sobre cine argentino, Juan Goytisolo, José de San Martín, Manuel Azaña y Georg Trakl

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

618 ÍNDICE

DOSSIER
Revistas culturales en español

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Revistas culturales en español

Coordinadores:
BLANCA BRAVO CELA
GUZMÁN URRERO PEÑA



Nedda Francy y José Gola en *Palermo* (1939) de Arturo S. Mom

El significado de *Ínsula* en la literatura española contemporánea

Carlos Álvarez-Ude[1]

«Nunca dediques espacio a los libros que no 'merezcan la pena', pues disponemos de muy poco para los que, de verdad, deberían ser nuestra guía en este mundo de cultura empobrecida». Así me hablaba Ricardo Gullón a mediados de los setenta, al poco de llegar yo a la redacción de *Ínsula*. Oyendo sus consejos –lo cual ocurrió durante años, hasta su muerte en 1991–, entendí realmente dónde me había metido: en la «casa de la *resistencia cultural*».

Poco a poco, fui comprendiendo que *Ínsula* tenía no sólo que ver –y mucho– con nuestro pasado histórico, sino que colmaba mis ansias intelectuales en lo que iba a ser el final de la agonía franquista. Además, entonaba perfectamente con la educación que había recibido en mi entorno, como hijo y pariente de personas ligadas a la Institución Libre de Enseñanza.

Día a día, a la vez que terminaba mis estudios de Historia Moderna y Contemporánea, fui enterándome de la crónica de *Ínsula*:

Que la había fundado Enrique Canito, un catedrático de Instituto depurado tras la guerra por su «rígida honradez laica», según nos recordó Rafael Lapesa.

Que, para ello, le había animado su maestro Pedro Salinas.

Que Juan Guerrero Ruiz –apodado por Juan Ramón Jiménez «cónsul general de la poesía»– presentó a Canito al entonces director de la prestigiosa colección «Adonais», luego como subdirector y, más tarde –cuando se jubila Canito–, como director.

Que las primeras rentas para llevar a cabo el proyecto salieron de la librería que Enrique Canito –frustrada su vocación de enseñante, y para poder comer– había fundado junto a una serie de amigos con una tarea muy concreta: la importación de libros extranjeros.

Que, pronto, se constituyó en torno a la *surtida* librería y la *independiente* revista un importante grupo de fieles colaboradores y amigos.

[1] *Secretario de* Ínsula.

Que el primer número vio la luz el 1 de enero de 1946, y en él aparecían firmas como las de Enrique Lafuente Ferrari, Miguel Catalán, Paul Guinard –entonces director del Instituto Francés–, Juan Rof Carballo o Carmen Laforet –reciente Premio Nadal por su novela *Nada*.

Que, gracias también a Juan Guerrero, Ricardo Gullón entra en el grupo de íntimos, ejerciendo una gran labor como censor exitente[2].

Que a pesar de la cuidadosa y exquisita tarea de Gullón, aferrándose los censores a la «intolerable» publicación de un monográfico dedicado a José Ortega y Gasset (noviembre de 1955) con motivo de su muerte, la revista es suspendida durante casi todo 1956, reapareciendo, después de múltiples gestiones y gracias a cambios en el ministerio de turno, en enero de 1957.

Que la censura siguió golpeando sin piedad: por ejemplo, prohibiendo la publicación del cuento de Julio Cortázar «Cuello de gatito negro», o la palabra *pecho* en un poema de Vicente Aleixandre[3], aparte de muchas otras anécdotas dolorosas con respecto a las implacables prohibiciones franquistas. Yo sí recuerdo, porque entonces ya estaba trabajando en la redacción, cómo nos hicieron retirar de un número ya impreso un artículo del propio Cano en el que aventuraba el lugar donde estaba enterrado Federico García Lorca –con foto incluida–, suponiendo un grave perjuicio económico para *Ínsula* (y estoy hablando del número 343, ¡correspondiente al mes de junio de 1975!, es decir, poco antes de la muerte del dictador).

Que en la revista, según la iba revisando hacia sus orígenes, habían colaborado los mejores.

Se cumplía, entonces, lo que Enrique Canito, con la inestimable ayuda de José Luis Cano, había pretendido con *Ínsula*: ser «el resultado feliz de una frustración (...), porque en la medida de lo posible –le decía Canito a Antonio Núñez[4]– he podido lograr el sueño juvenil de creerme que comunico a los jóvenes no un saber que tengo, pero sí un afán de saber, que es en definitiva lo que mueve al mundo».

Ínsula y las «Letras de América»

Si algunos de los más despiertos filólogos nos dicen que el estudio de la literatura pasa por hacer frecuente inmersión en las circunstancias socio-

[2] *Entiéndase, de autocensura frente a la rigidez franquista, y para evitar situaciones comprometidas.*

[3] *A sugerencia del censor, tuvieron que cambiarla por* seno, *desde luego mucho más connotativa de lo que los censores trataban de impedir.*

[4] *Antonio Núñez, «La pequeña historia (*Ínsula, *1946-1970)», núm. 284-285, julio-agosto de 1970. Se trata de una larga entrevista con Enrique Canito y José Luis Cano, con motivo del XXV Aniversario de la revista.*

históricas del momento en que se produce una obra o un movimiento literario dignos de reflexión y estudio filológicos, y además nos advierten de la suma importancia del procedimiento, no deberíamos hacer oídos sordos y empecinarnos en resaltar sólo lo meramente literario. Todos sabemos del debate que plantean, por ejemplo, los poetas sobre si la poesía es o no literatura.

Pues bien, esto lo tuvo muy claro *Ínsula* desde sus inicios y, por ello, siempre se supo adaptar a las necesidades hispanísticas del momento. Los estudios filológicos han ido sufriendo a lo largo de la historia de *Ínsula* una serie de cambios de concepción que ella reflejó con delicadeza en sus diversas etapas.

En un principio, la revista, gracias a la complicidad de dos grandes intelectuales, como lo fueron Pedro Salinas y Enrique Canito (maestro y discípulo, respectivamente)[5], se constituyó en un resistente cabo de unión entre los exilios españoles (interior y exterior), pero también en elemento continuador de las relaciones culturales entre España y Latinoamérica, que ya la Junta de Ampliación de Estudios había iniciado antes de nuestra guerra civil. Sólo las sangrientas dictaduras latinoamericanas de los años setenta significaron un freno en este sentido, pero ahí también supo reaccionar *Ínsula* con la incorporación de firmas fundamentales: Jorge Renales –que firmaba su sección «Letras de América» como Jorge Campos–, Pablo Neruda, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos, Alfonso Reyes, Arturo Uslar Pietri, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Eduardo Cote Lamus, Octavio Paz, Alfredo Bryce Echenique y otros muchos colaboraron en las páginas de la revista, engrandeciéndola y afianzando esos lazos de unión, cuyo exponente principal era –y sigue siendo– la lengua común.

Letras peruanas, Letras y Artes de Venezuela, Letras cubanas o *Letras mexicanas* se llamaron algunos monográficos muy estimables que repasaban y actualizaban nuestro conocimiento acerca de sus literaturas y, desde luego, de otros aspectos de interés cultural. Y junto a éstos –más generales– aquellos memorables números dedicados a Rubén Darío, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y tantos otros.

También debemos hablar aquí de la labor de intercambio cultural que potenció la tertulia de *Ínsula*. Se celebraba en los locales de la madrileña calle del Carmen, y por allí pasaban de visita cuantos escritores latinoame-

[5] *Pedro Salinas había impartido clases de literatura a Enrique Canito en la Universidad de Sevilla, en los años veinte, lo que, seguramente, hizo despertar poco a poco en este último su vocación «insular».*

ricanos se acercaban a Madrid[6]. En definitiva, un intercambio interdisciplinar que enriquecía nuestras diferentes culturas.

Así, hemos llegado hasta hoy, en que seguimos prestando una gran atención a las letras de América. Buena muestra de ello son los monográficos que en los últimos años se han dedicado a las letras virreinales, a César Vallejo, a Augusto Roa Bastos, a Octavio Paz; o los titulados: *Novela y poesía de dos mundos: la creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy*[7], y *1492-1992: La expresión iberoamericana*[8].

Ínsula y las otras lenguas peninsulares

Mención especial merece este apartado. Y ello por dos razones. Una, la valentía del antiguo equipo de *Ínsula* para incluir en sus páginas las letras catalanas (la pionera labor de Paulina Crusat fue decisiva) y las letras gallegas (que no tenían sección fija aunque se cubrían sobradamente), en un momento en el que el uso del catalán, gallego y euskera era reprimido desde diversos frentes. A esto hay que añadir la publicación de dos importantes monográficos dedicados a ambas[9], así como las traducciones de

[6] *Por supuesto –según me contaron en muchas ocasiones sus protagonistas–, en aquellas tertulias no se hablaba sólo de literatura; la política (por razones obvias) y otras cuestiones diversas ocupaban grandes ratos de debate. Es decir, se practicaba ya la democracia, aunque fuera en la clandestinidad.*

[7] *Núm. 512-513, agosto-septiembre 1989.*

[8] *Núm. 549-550, septiembre-octubre 1992.*

[9] *A las* Letras catalanas *en el núm. 95 (noviembre de 1953), con colaboraciones de Carles Riba, Vicente Aleixandre, Guillermo Díaz-Plaja, José Mª Espinás, Paulina Crusat, Julián Marías, Juan y Gabriel Ferrater, Josep Carner, Marià Manent, Jaime Bofill y Ferro, Antonio Vilanova, José Luis Cano, Joan Triadú, José Mª Castellet, Salvador Espriu, Juan Teixidor, Tomás Garcés, Mauricio Serrahima, J. V. Foix, Albert Manent y Antonio Comas. (El artículo de Díaz-Plaja –que ocupaba el centro de la primera página– decía en su inicio: «Acostumbrémonos a exaltar en la vida española el riquísimo panorama de su diversidad. Deberíamos hacer este esfuerzo en beneficio de todos»).*

A las Letras Gallegas *en el núm. 152-153 (julio-agosto de 1959), con colaboraciones de Rafael Dieste, Domingo García-Sabell, Ramón Cabanillas, J. M. Boix i Selva, R. Carballo Calero, Luis Pimentel, Celestino F. de la Vega, Ánxel Fole, J. Filgueira Valverde, Manuel Vidán Torreira, M. Rabanal Álvarez, Aquilino Iglesia Alvariño, Ramón Lugris, Manuel María, Eduardo Blanco-Amor, Ramón Piñeiro, Emilio González López, José María Díaz Castro, Xohán Ledo, X.-L. Franco Grande, J. Landeira Irago, Fermín Bouza-Brey, Xosé Mª Álvarez Blázquez, Álvaro Cunqueiro, Salvador Lorenzana, Celso Emilio Ferreiro, Novoneira, Luz Pozo Garza, Sebastián Risco, Ernesto Guerra da Cal y Ramón Otero Pedrayo. (Ramón Cabanillas –entonces de la Real Academia Española– decía en su artículo de portada: «Cada idioma es una forma de espiritualidad y, como tal, una posibilidad cultural genuina, original, intransferible»).*

autores catalanes de gran relevancia tanto en la propia revista (poemas, narraciones, etc.) como en la editorial *Ínsula*[10].

La otra razón se refiere a la continuidad de estas últimas en las páginas de *Ínsula* –coordinadas por Jaume Pont– con la incorporación de las «Letras gallegas» –coordinadas por Anxo Tarrío Varela– y de las «Letras vascas» –coordinadas por Jon Kortazar (éstas sí como auténtica novedad).

Ínsula y las letras extranjeras

Fue, sin duda, la profesión de Enrique Canito[11] unido a la censura franquista sobre las literaturas de más allá de los Pirineos lo que animó a que *Ínsula* se convirtiera en portavoz, no sólo de los transterrados tras la guerra civil, sino también del que podríamos llamar «exilio extranjero», es decir, en el medio que facilitaría a muchos escritores y amantes de la buena literatura el acceso a las obras de ciertos autores foráneos[12].

José Corrales Egea –que se encargaba de una sección titulada «Carta de Francia», luego «Carta de París»– envió a la revista, como instrumento de orientación para el número conmemorativo de su XXV aniversario[13], un folio titulado «Nota sobre algunos autores, obras, agrupaciones teatrales, etc., de los que se habló con casi completa seguridad en España por vez primera gracias a *Ínsula*». En dicha nota se citaban, entre otros, a los siguientes: Bertolt Brecht (número 55, de 1950); *Piccolo Teatro di Milano* y *Old Vic* (números 89 y 90, respectivamente, de 1953); Samuel Beckett (no especifica en cuál,

[10] *Hoy, por desgracia, descatalogado su fondo, conviene advertir que algunos de los mejores estudios literarios del período 1950-1970, así como la primera edición de obras de Luis Cernuda (*Ocnos, *primera edición española aumentada), Vicente Aleixandre (*Nacimiento último), *Pedro Salinas (*Teatro*), Blas de Otero (*Ángel fieramente humano*), Carlos Bousoño (*Hacia otra luz [Poesías completas]*) o Francisco Brines (*Palabras a la oscuridad*), fueron publicados por la editorial Ínsula. También, traducciones importantes como* Troilo y Cresida, *de Shakespeare, a cargo de Luis Cernuda, o* Memorias del señor Schnabelewopski, *de Heine, a cargo de Carmen Bravo Villasante. Y, por supuesto, los «Cuadernos de Ínsula» dedicados al* Teatro francés contemporáneo *y a* Cervantes, *por citar algunos ejemplos.*

[11] *Canito era catedrático de francés de instituto, pero, además, había realizado un lectorado en la Universidad de Toulouse, donde pudo consultar, sin ningún tipo de limitación, todos los libros extranjeros que estaban prohibidos en España. Aquello debió de ampliar su horizonte, trasladándolo después, en la medida que la «autoridad competente» lo permitía, a la revista.*

[12] *Conviene precisar lo siguiente:* La Cartuja de Parma y Rojo *y* Negro, *de Stendhal;* Madame Bovary, *de Flaubert, o* El amante de Lady Chatterley, *de D. H. Lawrence –por poner unos pocos ejemplos– estaban prohibidas en España. Lo mismo ocurría con autores mucho más clásicos. Es más, si conseguían «pasar» algunas obras, era por tendenciosa o inexacta traducción.*

[13] *Vid. nota 3.*

pero hace referencia a «un viejo número de *Ínsula*»); movimiento de los *beatniks* (números 167 y 168, de 1960), etcétera. Podemos afirmar, pues, que la revista se había convertido en una imprescindible escuela de aprendizaje para que nuestros escritores incorporaran a su tradición particular otras corrientes extranjeras que, en su cruce natural, dejaban fuera a España.

En este sentido, fueron decisivas las secciones tituladas «Carta de...». Escritas por estimables críticos desde los lugares de origen (Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, etc.), establecieron una importante red de corresponsales que, con generosidad, nos mantenía puntualmente informados de todo aquel acontecimiento cultural o editorial que pudiera tener el mínimo interés para nosotros. Y no sólo referido a lo hispánico, sino también a sus propias producciones[14].

Pero conviene, por supuesto, hacer especial referencia a una sección titulada «La novela extranjera en España», escrita por el gran animador del surrealismo en Canarias –con su *Gaceta de Arte*– Domingo Pérez Minik. En ella, el maestro de periodistas canario reseñaba con buen tino y mejor pluma las novedades de autores extranjeros en las editoriales españolas o nos daba referencias para conocer la obra de otros que, no habiendo sido traducidos, gozaban de gran prestigio fuera de nuestras fronteras.

En cuanto a la poesía extranjera, también fue importante la sección que, titulada «Poesía extranjera en España», escribía el escritor argentino afincado en la península Marcos-Ricardo Barnatán. Como es obligado referirse a un pionero número dedicado a las *Letras portuguesas*[15], o a los magníficos estudios y traducciones de la obra de Pessoa que Ángel Crespo nos fue legando[16], o al rescate de otros autores portugueses tan poco conocidos

[14] *Así, por ejemplo, conocimos a través de* Ínsula *el éxito de* El hombre y la mosca *del dramaturgo José Ruibal en Nueva York, o del* teatro pánico *de Fernando Arrabal en París. Otro tanto ocurrió con la traducción de García Lorca al alemán, francés e inglés. Esto en cuanto a los autores españoles.*

En lo que se refiere a la literatura extranjera, la información acerca de premios como el Goncourt y otros importantes –con independencia de que se tradujeran o no– fue constante. Asimismo, los diferentes premios Nobel que, en un principio, no se traducían con la inmediatez de hoy.

[15] *Se trata del núm. 296-297 (julio-agosto de 1971), con colaboraciones de Óscar Lopes, Jorge de Sena, Joel Serrão, José-Augusto França, Ildefonso-Manuel Gil, Eduardo Prado Coelho, José Ares Montes, Álex Severino, Julio Pérez Perucha, un cuento de Fernando Namora (traducido por Ares Montes) y poemas de Fernando Pessoa y Alberto de Lacerda (traducidos por Ildefonso-Manuel Gil) y Eugenio de Andrade (traducido por Ángel Crespo).*

[16] *En el número 134 (enero de 1958), aparecía un novedoso artículo de Crespo titulado «Fernando Pessoa y sus heterónimos». Luego seguirían otros, pero ya se había propiciado la apertura de la veda para el estudio concienzudo de la obra del poeta luso en nuestro país. La labor de Ángel Crespo como traductor fue enorme: Pessoa, Guimarães Rosa, Petrarca, Dante, etc. En 1984, su traducción del* Cancionero *de Petrarca le valió el Premio Nacional, consiguendo, en 1993, otro por el conjunto de sus traducciones.*

como Antero de Quental, en este caso gracias al narrador, y traductor de lenguas eslavas, Juan Eduardo Zúñiga[17].

Ínsula y las otras disciplinas

Pero *Ínsula* no sólo se dedicó a reflejar en sus páginas las diversas literaturas españolas, latinoamericanas o extranjeras. Enrique Canito se había percatado de la escasa información en la España de posguerra sobre otras disciplinas decisivas para comunicar ese «afán de saber» que la guerra había truncado: la ciencia, la filosofía, la historia, el arte, el cine, el teatro, en fin, todo aquello susceptible de cumplir el noble propósito de ensanchar la cultura de los españoles. Así, la colaboración de nombres como: Miguel Catalán, Francisco Grande Covián, Julio Palacios, José Gallego-Díaz, Julio Garrido, Enrique Lafuente Ferrari, Melchor Fernández Almagro, Antonio Tovar, Juan Rof Carballo, Gregorio Marañón Moya, Julián Marías, José Luis L. Aranguren, Carlos Castilla del Pino, Manuel Tuñón de Lara, José Luis Abellán, Fernando Lázaro Carreter, Juan Antonio Gaya Nuño, Julián Gallego, Eduardo Ducay, Ángel Fernández Santos[18], Alberto Fernández Torres, Manuel Villegas López, José Francisco Aranda, Luciano G. Egido, Julio Pérez-Perucha, Antonio Castro, etc., fue decisiva.

Recuerdo algo que me contó José Luis Cano, hace ya muchos años: cómo se produjo la primera colaboración en *Ínsula* de María Zambrano, recomendada por Luis Cernuda, cuando la pensadora apenas era conocida en nuestro país[19]. Luego seguirían otras con el apoyo decidido de uno de nuestros grandes poetas del 50: José Ángel Valente.

Evidentemente, todas estas disciplinas, poco a poco, se fueron abandonando en manos de las revistas especializadas que, sobre ciencia, filosofía, pensamiento, historia, cine, teatro, etc., fueron apareciendo a lo largo de los últimos treinta años. *Ínsula* ya había cumplido su misión en los últimos años de los cuarenta y a lo largo de los cincuenta, sentando unas bases fundamentales para que otros pudieran contribuir en el futuro a la normalización

[17] *Otro autor rescatado en* Ínsula *por Zúñiga fue el rumano Mateiu Caragiale.*

[18] *Quien estaba encargado, curiosamente, de la crítica de teatro, cuando ahora se dedica a la crítica de cine en el diario* El País.

[19] *Se trata de «Dos fragmentos sobre el amor»,* Ínsula, *núm. 75, marzo 1952. En carta a José Luis Cano (25 de enero de 1952), desde La Habana, Luis Cernuda le dice: «Me alegra mucho de que hayáis acogido mi petición con tanta simpatía. María Zambrano ha escrito cosas magníficas, y es necesario que ahí se conozcan algunas, y vosotros sois los* únicos *que podéis publicarlas». (El subrayado es mío). Vid.* Ínsula, *núm. 498, mayo de 1988, pág. 20.*

de nuestro entorno cultural[20]. De esta manera, la *esencia* que animó a Enrique Canito y a José Luis Cano en su antiguo proyecto, aunque hoy referida sobre todo a lo hispánico, sigue siendo primordial, como así lo quiso Víctor García de la Concha al ser nombrado director, significando mi permanencia un enlace entre una y otra etapa.

Ínsula y las generaciones literarias españolas

En el número extraordinario 499-500 (correspondiente a los meses de junio-julio-agosto de 1988) podemos leer en su editorial lo siguiente: «Al alcanzar el número 500 de la revista, cabe preguntar qué fuerza le ha permitido avanzar, en medio de tantas dificultades, hasta esa posición absolutamente destacada en nuestro panorama cultural. La antología, por fuerza incompleta, que para la ocasión hemos espigado, nos ofrece la clave: toda la cultura española, desde los hombres del 98 hasta los novísimos o posnovísimos, ha fondeado en esta *Ínsula*. La colección, que no parece exagerado calificar ya de verdadera joya, representa en esta línea un museo bibliográfico vivo de la literatura y las humanidades de los últimos cuarenta años (...) la peculiaridad de *Ínsula* no radica propiamente en la noticia sino en su decantación crítica. Mientras que las secciones culturales de la prensa periódica, con el valor y el riesgo de la inmediatez, tratan de orientar al lector sobre el rumbo de las letras y el pensamiento hispánicos, *Ínsula* constituye un ámbito para la reflexión detenida y para el ejercicio de la crítica universitaria aligerada de erudición».

Creo que estas palabras son los suficientemente explícitas para inferir la declaración de intenciones del nuevo equipo que, impulsado por la Editorial Espasa Calpe, llegaba en esos momentos a *Ínsula*[21]. Y no sólo eso, sino que evidencian una clara conciencia en todos nosotros de qué se heredaba.

[20] *De ahí, el cambio de subtítulo de* Ínsula. *Canito le había puesto «Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras», para pasar, en 1983, a «Revista de Letras y Ciencias Humanas».*

Asimismo, el soberbio cambio de diseño –que no de formato– en 1988, a cargo de Enric Satué.

[21] *Con Víctor García de la Concha (aparte de mi presencia como integrante del anterior equipo) se establecía un Comité de Dirección formado por las siguientes personas: Andrés Amorós (catedrático de literatura de la Universidad Complutense), Pere Gimferrer (escritor y académico), Darío Villanueva (rector de la Universidad de Santiago de Compostela y correspondiente de la RAE) y Domingo Ynduráin (catedrático de literatura de la Universidad Autónoma de Madrid y recientemente elegido académico), a los que se añadirían más tarde Enrique Pupo-Walker (catedrático de literatura de la Vanderbilt University y gran especialista en asuntos latinoamericanos) y los ya citados Jon Kortazar (catedrático de Universidad de Lleida) y Anxo Tarrío Varela (profesor titular de literatura de la Universidad de Santiago de Compostela).*

Pero volvamos a ese número 499-500. En él –dejando a un lado, por motivos evidentes, lo relacionado con la ciencia, el cine, el teatro, etc., así como con la literatura extranjera[22]– se hacía un repaso de la aparición de las diferentes generaciones literarias españolas a lo largo de la historia de *Ínsula*: el modernismo y el 98, las generaciones de 1914, 1927, 1936, de posguerra, 1950, los *novísimos* y otras tendencias poéticas de su entorno; también trabajos sobre las diferentes letras peninsulares y las de América; asimismo, la teoría literaria estuvo presente en este número mediante la recuperación de la polémica que sostuvieron en las páginas de *Ínsula* Hugo Friedrich («Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria») y Fernando Lázaro Carreter («Estructuralismo y ciencia literaria. A propósito de un artículo de Hugo Friedrich»); el número, por fin, se cerraba con el cuento de Carmen Laforet «El infierno», publicado en 1946, en el número 1 de *Ínsula*, y como cuadernillo central (por supuesto, en «históricas» páginas de color) se insertó la segunda parte de unas cartas inéditas que José Luis Cano tituló: «La Generación del 27 desde dentro». Se trataba de las que Luis Cernuda[23], Jorge Guillén y Emilio Prados le habían escrito desde el exilio a partir de los años cuarenta.

Está claro que he evitado referirme a la atención que la revista dedicó (y sigue dedicando) a la literatura española de todos los tiempos. Desde el artículo de Luis Cernuda «Tres poetas metafísicos» (sobre las *Coplas* de Jorge Manrique, la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana y la *Epístola moral a Fabio*) hasta un reciente número dedicado a los libros de caballerías con algunas de las mejores firmas, o el que preparamos sobre Ausiàs March, siempre estuvo y está amplia y dignamente representada en las páginas de *Ínsula*, con la clara intención de puesta al día de los estudios literarios.

Ínsula, por tanto, sigue esta trayectoria, y buena maestra de ello son los «estados de la cuestión» y los monográficos que ha ido publicando a lo largo de los últimos diez años, dedicados a todas las edades y a múltiples temas o autores de nuestra historia literaria hispánica.

Ínsula y el hispanismo, responsabilidad compartida

Decía Enrique Canito en 1970, en las páginas de *Ínsula*: «Mi experiencia, entre los muchos amigos hispanistas que tengo, y las muchas cartas que

[22] *Con la excepción de una entrevista que Enrique Canito había hecho a André Maurois en el núm. 83 (noviembre de 1952).*

[23] *Éstas habían aparecido en el número anterior de* Ínsula *(num. 498).*

recibimos, parecen probar que *Ínsula* es una guía importante para hispanistas, estudiosos de nuestra literatura y bibliotecarios de los departamentos españoles de cientos de Universidades de América y de Europa[24]».

En el número 485-486 (correspondiente a abril-mayo de 1987), Víctor García de la Concha, en el editorial que anunciaba su incorporación como nuevo director, decía: «Quienes integramos el nuevo Comité de Dirección hemos consultado a muchos y reflexionado largamente sobre lo que se espera de *Ínsula*. Se ha producido una conciencia generalizada en algo que otro de sus seniores, Ricardo Gullón, denunciaba (...): la degradación de la crítica literaria, 'reducida a simulacros' en la España de hoy.

A ese frente nos proponemos acudir dedicándole atención primordial en una doble vertiente. Un buen número (...) de suscriptores y lectores de *Ínsula* son profesionales de las letras españolas. Queremos que la revista constituya para ellos una guía puntual (...) de la evolución de los estudios histórico-literarios y filológicos en todas las áreas del hispanismo. Y en continuidad de la mejor línea de la publicación, queremos a la vez hacer de ella crisol depurador de la actual producción literaria.

A esta doble tarea, y al debate de los grandes temas actuales de la cultura hispánica, convocamos a todos».

El mantenimiento de la difusión en cientos de institutos de bachillerato españoles, departamentos de español de universidades de todo el mundo y otros centros vinculados con el hispanismo parece que nos sugieren que se están consiguiendo los objetivos. Lo mismo podría decirse de los «estados de la cuestión» y los números monográficos a los que he aludido antes. Estos se han constituido en el claro reflejo de ese foro de debate que se pretendía. Además, si nos acercamos a las diferentes publicaciones relacionadas con los estudios hispánicos, comprobaremos que las referencias a *Ínsula* son continuas.

Ahora bien, esto no es suficiente, pues sólo la incorporación de las nuevas promociones de filólogos y estudiosos en las páginas de *Ínsula* nos asegurará que vamos por buen camino.

No somos el «ombligo de la filología», pero sí creemos que encarnamos, junto con *Cuadernos Hispanoamericanos*, las únicas revistas de literatura hispánica de difusión normal –es decir, no sólo universitaria– con un nivel crítico bastante aceptable y en nuestro caso, como decía el editorial antes referido, que intenta –al margen de los suplementos culturales de los diarios y de otras revistas literarias, más amplias en sus contenidos– ser un buen «crisol depurador de la actual producción literaria».

[24] *Antonio Núñez, «La pequeña historia (*Ínsula, *1946-1970)», núm. 284-285, cit.*

Y, para terminar, recojo unas significativas palabras de Enrique Lafuente Ferrari aparecidas en el número conmemorativo del XXV aniversario antes citado: «En comparación con otros países más afortunados –Francia, Inglaterra– España es muy pobre en (...) testimonios vivos, directos, personales, llenos de detalles auténticos y de primera mano, sin los cuales la historia es fácilmente distorsionable (...) *Ínsula* es (...) un testimonio. Primero, un testimonio de continuidad, una voluntad de salvar la continuidad de la auténtica intelectualidad española, a despecho de todo. (...) Yo estoy seguro de que cuando se estudie la historia española de estos últimos años españoles, *Ínsula* será un documento de primera mano y de positivo valor. Y creo no tardará mucho tiempo sin que a *Ínsula* se dediquen tesis doctorales por los hispanistas conscientes de varios países».



Carlos Thompson, Florence Marly y Francisco de Paula en *Viaje sin regreso* (1945)
de Pierre Chenal

Las revistas literarias hoy: un reto ante la desertización cultural

Ana Nuño[1]

Cuando se plantea una reflexión sobre las revistas literarias en España dentro del panorama cultural actual, impera distinguir entre dos marcos institucionales a los que puede pertenecer una publicación de este tipo: el grupo de prensa que asegura la supervivencia de la revista, o bien la independencia –caso de *Quimera*–, que supone el enfrentamiento a diversas dificultades, entre las que la económica no es la menor.

El hecho de ser directora de una revista independiente supone *a priori* una elección entre seguir la estela de lo que hacen las revistas culturales que adoptan una crítica institucional, o bien arriesgar proponiendo una plataforma crítica alternativa, que rescate valores literarios que son desconocidos y autores contemporáneos ninguneados por el gran mercado. La opción de *Quimera*, desde sus orígenes de la mano de su fundador Miguel Riera, ha sido sin duda alguna la segunda, buscando siempre una crítica más rigurosa que elitista.

Sin embargo, los problemas a los que se enfrenta una revista literaria no son simples y el hecho de que la cultura hoy sea un fenómeno minoritario, desde las más jóvenes generaciones, es una clave para entender la dificultad de la supervivencia de este tipo de publicaciones en general. En este sentido, la falta de receptor se convierte en un verdadero problema. Si buscamos las causas de la carencia de un verdadero interés por la cultura, debemos reparar en varios factores: desde los planes de reformas de humanidades que resultan a todas luces ineficaces, hasta la insuficiente red de librerías. Incluso en la misma dinámica de venta que siguen los quioscos, que relegan las revistas especializadas para mostrar más directamente al público otras más sensacionalistas, se puede apreciar que la distribución es pésima en la mayoría de los casos. Este contexto deriva en una situación que puede definirse como de desertización cultural. Todo ello incide en la percepción negativa que tiene el público del fenómeno cultural, por el simple hecho de que la cultura no es visible. Ante estas cuestiones, la preocu-

[1] *Directora de* Quimera *hasta septiembre de 2001. [Declaraciones recogidas y transcritas por Blanca Bravo Cela].*

pación fundamental de quien dirige una revista especializada es cómo conseguir que los fenómenos culturales tengan una mayor visibilidad en un contexto abiertamente desfavorable. Ésta es la batalla más ardua que ha de librar una revista literaria en la actualidad.

Afortunadamente, *Quimera* se enfrenta a esta dificultad porque dispone de un elevado porcentaje de suscriptores que, fidelizados, compran los números sin necesidad de desplegar un gran aparato publicitario. Aunque es cierto que en ocasiones es necesario incentivar al comprador potencial y circunstancialmente se hacen regalos –el *compact* con la voz de Carmen Martín Gaite fue un obsequio que resultó muy bien acogido–, el mercado es curioso y nos sorprende con satisfactorias puntas de venta en números que ofrecen un *dossier* atrevido, como lo fue el referido a la literatura albanesa, por ejemplo. Estos fenómenos nos demuestran que contamos con un margen para la exploración porque, afortunadamente, hay un sector del público que responde.

Un modelo importante en *Quimera* desde que la dirijo ha sido *Magazine Littéraire*, que apuesta por un *dossier* fijo en cada número. Este tipo de *dossier* hace que el lector encuentre un punto de referencia para una curiosidad que se ve saciada en pequeñas porciones, ya que en cada número se le ofrece un panorama amplio sobre un tema concreto que le suscita una curiosidad permanente por los contenidos de la revista. Otra sección, «La mirada teórica», ejerce una divulgación teórica práctica, es decir, no tanto desde un punto de vista de la manifestación de la teoría pura, sino desde la perspectiva de la aplicación de ciertos instrumentos metodológicos.

Estas secciones del *dossier* y de las páginas teóricas ofrecen panoramas que analizan con profundidad cuestiones concretas y que matizan temas, que quedan sólo esbozados en los suplementos culturales de los diarios. A su vez, salvan la caducidad que confieren las reseñas de actualidad y ofrecen un contenido perdurable que convierte a la revista en un punto de referencia para estudiosos.

Aquí debemos plantearnos la cuestión de la convivencia de los suplementos y las revistas especializadas. Indudablemente hay que distinguir el valor de ambos vehículos, puesto que mientras que el suplemento ejerce una función inmediata de vitrina de novedades, la revista ofrece una visión más compleja y rica de fenómenos de más amplio calado.

Lo preocupante en la España actual es que el lector concede mayor importancia al suplemento periodístico que a la revista –en la mayoría de los casos tiene suficiente con la lectura del suplemento–, cuando debería

entenderse que no son incompatibles, sino todo lo contrario. En realidad, deberían contrastarse opiniones y enseñanzas en un momento en que uno de los problemas del suplemento es el deseo de canonización que pulula en sus reseñas. Precisamente por estar vinculada al diario, tribuna opinable en definitiva, la reseña periodística es dada al debate. Sin embargo, se erige en un canon pretendidamente riguroso, que raya la urgencia, al convertirse en un puente directo que enlaza la opinión del crítico con la enseñanza de la literatura contemporánea en la universidad. Pongamos un par de ejemplos. Valores como Jose Ángel Valente y Juan Goytisolo son puestos en solfa por críticos de peso en los suplementos literarios. En estos casos, *Quimera* se quiere una plataforma que ejerza un cierto contrapeso contra opiniones contundentes, ya sea en sentido positivo o negativo.

En cualquier caso, la crítica literaria hoy es complicada porque está supeditada a diversos factores e intereses. El hecho de que los editores decidan anunciarse en una revista en función del tratamiento que se hace de sus publicaciones la condiciona absolutamente y mientras la crítica sea tributaria de la actualidad editorial, se producirán enfoques sesgados. Se trata de un círculo perverso en el que el crítico queda convertido en un puro transmisor de los *desiderata* de las editoriales, cuando en realidad debería ser el primer lector, el más atento, el más sagaz, siempre desde la independencia. Lamentablemente no sucede así en la mayoría de los casos y la crítica de actualidad conlleva una importante carga de miserias y servidumbres.

Así las cosas, un crítico debería apostar por la honestidad, dentro de la parcialidad y subjetividad a las que está condenado. Y para ello no estaría de más afianzar un discurso aludiendo incluso a los modelos en los que piensa para atacar o defender una obra. Precisamente, respecto a la vinculación de un crítico con la escritura, creo que sería apropiado que los escritores criticaran los textos. En este sentido, recuerdo un artículo de opinión de Javier Marías en *El País*, en el que establecía un decálogo de lo que debía hacer o no un crítico literario. Para él, una de las normas básicas de la crítica consiste en que quien la ejerce no puede ser a su vez escritor. Nada más equivocado. La profesionalización a ultranza de la crítica es sumamente peligrosa, porque empieza a gravitar en torno a intereses extraliterarios –editoriales, económicos–, que impiden la independencia del juicio. No hay más que pensar en críticos impecables –Virginia Woolf, T. S. Eliot, Octavio Paz– y recordar que todos ellos fueron también espléndidos escritores. Definitivamente, el crítico tiene que saber de qué habla cuando tiene delante una obra literaria.

En este panorama desértico, no es de extrañar que haya muchas menos revistas literarias de lo que sería deseable –en los últimos años han desaparecido varias publicaciones de mérito, pienso en *El Urogallo*, en *Ajoblanco* o en *Taifa*–. Indudablemente hay que buscar en este contexto poco favorable proyectos culturales que interesen a un lector preocupado por la cultura, la curiosidad y el ansia de renovación y procurar que el público sea cada vez mayor para poder garantizar empresas literarias como *Quimera*, que tienen por encima de todo el reto de sembrar ideas en un desierto.



Ángel Magaña y Nélida Bilbao en *El muerto falta a la cita* (1944) de Pierre Chenal

El proyecto multidisciplinar de una revista literaria

Mihály Dés[1]

La función de las revistas literarias en el panorama cultural español actual es sumamente reducida y casi testimonial. Hoy en día, hay que decirlo, las revistas culturales y literarias no cumplen una misión social determinante, porque no influyen sobre el curso de la vida cultural. Las revistas no imprimen huella alguna sobre el gusto del público y, desde luego, no modifican el discurso oficial referido al panorama cultural o literario. Y esto no tiene que ver exclusivamente con la tirada reducida de este tipo de publicaciones –que también, puesto que es igualmente testimonial y mínima–, sino que faltan en el panorama cultural actual figuras de la categoría intelectual que poseían los puntales que mantenían en el filón revistas como *Sur* –con sus imprescindibles Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y Bioy Casares– u *Orígenes* de José Lezama Lima, que tuvieron un inestimable valor en sectores de público concretos y fundamentales de su momento. Actualmente vivimos en un contexto cultural nuevo, donde es sumamente difícil tener un predicamento o siquiera un leve impacto fuera del mercado y de los medios de comunicación dominantes.

El reto para una revista independiente, como es el caso de *Lateral*, consiste en sobrevivir en un clima adverso a la cultura en general y no digamos a la especialización intelectual. En este sentido, *Lateral* está enfocada como un elemento que aporte una nueva perspectiva en un panorama que cuenta con una gran ausencia, la de la multidisciplinariedad. A mi modo de ver, es fundamental el modelo de intelectual integral, que siente una viva curiosidad social, una inquietud ética y, por supuesto, una gran intriga por los acontecimientos culturales.

Lateral quiere reflejar ese modelo, de ecos renacentistas, y combina en sus páginas el análisis literario con el ensayístico y el cinematográfico. La revista ofrece esta mixtura en un formato muy cuidado, que presenta en cada página una pieza creativa constituida por un texto, una ilustración especialmente dedicada a ese artículo y una maquetación también particularizada para cada caso.

[1] *Director de* Lateral *y profesor de literatura eslava en la Universidad de Barcelona* [*Declaraciones recogidas y transcritas por Blanca Bravo Cela*].

La gran apuesta de *Lateral* es conseguir una revista múltiple que no se dedique exclusivamente a la crítica de libros de actualidad, sino que se preocupe por otras épocas literarias que no sean la más puramente contemporánea o incluso por otras disciplinas culturales. Ya lo venía haciendo hasta ahora –con el intercalado de secciones de citas, las referencias a literatura extranjera, los espacios dedicados a las nuevas tendencias filosóficas–, pero a partir del sexto aniversario, que hemos celebrado recientemente, los añadidos van dirigidos siempre hacia ese camino de búsqueda de curiosidades en los ámbitos más diversos.

Entre otras novedades, *Lateral* se propone a partir de ahora el rescate de textos inencontrables en el mercado a través de la sección llamada «Anacrónica», que se dedicará a la recuperación de curiosidades del pasado. Añadirá también un apartado de crónica, a medio camino entre la autobiografía y el periodismo literario y, en fin, una tira de cómic ácida, decadente, derrotista y cínica, inteligente en definitiva.

Estas innovaciones en los contenidos quieren hacer justicia con textos que han quedado desvalidos con el paso del tiempo y también buscan compensar la limitación –inevitable– de la crítica ante la tremenda avalancha de libros publicados y que no puede seleccionar como quisiera y debiera. Realmente, es una tarea titánica ejercer una labor de valoración de todos, absolutamente todos, los libros publicados, y la tendencia imperante es dejarse llevar por la inercia de la publicidad. Esto causa, desde luego, un grave problema, puesto que en ocasiones pasan sin pena ni gloria textos que merecerían otro reconocimiento.

Con todo, y salvando las dificultades mencionadas, la crítica contemporánea es indudablemente necesaria y su mayor valor es la apuesta, la improvisación y la capacidad de arriesgar en el momento en que aparece un texto para formular una opinión que quizá en el futuro varíe, pero que debe hacerse para dejar una constancia inmediata de lo que se está escribiendo. No se trata tanto de entender la crítica como un sacerdocio donde todo lo dicho es irrebatible, sino de una concepción de la crítica como una disciplina humilde y cercana a la obra, que trata de comprenderla y explicarla.

Decía anteriormente que es lamentable que grandes libros pasen totalmente desapercibidos, por los motivos más diversos, quizá porque se han publicado en pequeñas editoriales. En este sentido, la gran dictadura del aparato literario actual es que sólo existe lo que está en el mercado y lo que está fuera, sencillamente, no existe, no es.

Para tratar de analizar los entramados de ese mercado que aparece omnipotente en materia de apreciación literaria, entran en juego varios factores. Uno importante es la general falta de formación del crítico, que no tiene

claros los modelos en los que basa sus argumentos. Otro fundamental, por la repercusión absolutamente negativa que tiene, es la dependencia total del crítico a ciertos grupos de poder y a intereses económicos que monopolizan una opinión hasta convertirla en verdad universal.

Es fácil decirlo y extremadamente difícil llevarlo a cabo, pero lo ideal sería apostar por una crítica independiente y arriesgada en un vehículo cuidado que ejerza de plataforma divulgativa para un sector de público lo más amplio posible. *Lateral*, aun reconociendo sus limitaciones fundamentalmente económicas que la llevan a una precaria supervivencia, se quiere en la línea de la apuesta, del riesgo y de la iniciativa para conseguir convertirse en un punto de referencia general dentro del reducido ámbito cultural de la España actual. Y quiere lograrlo consolidándose en una línea de divulgación alternativa, que combina la curiosidad intelectual con la pedagogía y la pantalla de novedades editoriales, intentando evitar siempre las presiones del gran mercado que, quiérase o no, domina nuestro panorama cultural.



Conchita Montenegro - 1948

Acompañamiento a la lectura de *Claves*

Nuria Claver[1]

No es posible ofrecer un análisis detallado del sector de las revistas culturales sin antes reconocer las peculiaridades de nuestra historia reciente. Según lo concibo, el carácter global de ese tránsito parece obvio: el cambio profundo que supone la transición democrática establece una frontera, un antes y un después que afecta decisivamente a este sector, permitiéndole desgranar nuevas fórmulas, ya en libertad. En este sentido, conviene resaltar que cuando hace una década aparece *Claves*, el umbral ya ha sido superado, y la revista llega al público con esa alegría que contagia el hecho de vivir en democracia. De ese modo, una vez llevada a cabo la transición, es posible expresar las ideas con total frescura y libertad de criterio, y ello permite establecer los objetivos de nuestra cabecera: plantear las claves sobre todas aquellas preguntas que se pueda hacer el lector. Con todo, si se considera el proceso en su conjunto, es oportuno recordar el espíritu de esas revistas que en los tiempos más duros hicieron un gran esfuerzo por decir cuanto era preciso. Claro está, no somos ajenos a los puntos críticos de esta evolución de la sociedad española y por esa razón, ya libres de presiones políticas, hemos presentado textos en los cuales nuestra reciente trayectoria es sometida a examen por parte de grandes historiadores. También a la hora de proponer estos análisis hemos procurado que el rigor los gobierne. En una revista como *Claves* tal propósito es fundamental: el gran ejercicio consiste en que el artículo que aborde este tipo de cuestiones histórico-sociales resulte riguroso y, si se quiere, *academicista*, obedeciendo al modelo clásico.

Por su talante, *Claves* persigue un tipo de crítica constructiva que se manifiesta en nuestras exigencias a la hora de dar un artículo a la imprenta: desde el instante en que su autor se plantea exponer algo acerca de un determinado problema, solicitamos que el escrito se cierre con una conclusión que, de algún modo, explique soluciones. Y ese procedimiento queda vinculado a nuestra demanda de ideas pues, no se olvide, definimos *Claves*

[1] *Coordinadora editorial de* Claves, *dirigida por Fernando Savater y Javier Pradera.* [*Declaraciones recogidas y transcritas por Guzmán Urrero*].

como una *revista de ideas, libros y cultura*, ordenando en esa línea las materias que nos parecen fundamentales. Como es obvio, no se trata aquí de incorporar la crítica fácil, la contradicción o el reproche indiscriminado, y claro es que tampoco basta el ejercicio crítico profundo si éste no va respaldado en su línea directriz por ese despliegue final de soluciones.

Ciertamente, avanzando en este sentido surge la posibilidad del debate, y aunque en principio existía una intención clara en esa línea, no ha sido fácil conseguir que la revista sirva de marco para la controversia intelectual. De acuerdo con una de nuestras consignas originales, pretendíamos hacer una revista en la cual fuera posible *añadir datos a las razones y razones a los datos*. Pero, al menos en lo que concierne al debate, no fue fácil llevar a la práctica ese fundamento, ya que resulta complicado que lectores y autores tomen parte en una determinada polémica. En más de una oportunidad, alguien habrá leído un artículo y pensado en contestarlo, pero no se habrá decidido a poner por escrito sus objeciones. De hecho, este proceso comenzó muy quedamente, con una tímida polémica sobre poesía. A partir de ahí, fueron surgiendo nuevas posibilidades de diálogo y litigio, hasta el punto de alcanzar suficiente relevancia en nuestras páginas como para merecer una sección específica, titulada *Objeciones*, donde se publican comentarios y respuestas de este orden. Al repasar los últimos debates, me viene a la memoria el suscitado por el caso Sokal, acerca del cual opinaron autores como Ignacio Sánchez Cuenca y Cayetano López, y que luego quedó engarzado con un artículo de Antonio Escohotado en torno a su ensayo *Caos y orden*.

Desde luego, este ejemplo nos remite al tipo de lector que lee *Claves* y que parece responder al contorno del intelectual clásico. No obstante, es posible dilatar los márgenes de ese perfil, puesto que el abanico de seguidores de la revista es bastante amplio. Para explicar este encuentro con otro tipo de lectores, mencionaré mi contacto con muchas personas del ámbito universitario que llaman a la redacción solicitando un determinado tema, o que buscan un artículo que han visto citado en *El País*. Obviamente, se trata de jóvenes que no están suscritos a nuestra publicación, pero que la siguen con interés. Fernando Savater, uno de nuestros directores, suele resaltar la frecuencia con que las tesis doctorales citan textos aparecidos en *Claves*. Y pensemos que no sólo se trata de una fuente documental para estudiantes de licenciatura y doctorandos: también los educadores se envuelven en este proyecto. Eso explica, por ejemplo, por qué llega a nuestra dirección tan elevado número de artículos escritos por profesores de universidad. De todos esos materiales, llega a publicarse alrededor de un cincuenta por ciento, lo cual da una medida de nuestros lazos con el mundo académico.

Fuera de ese campo, la revista procura satisfacer curiosidades muy heterogéneas, acordes con lectores de muy variada circunstancia, atraídos por materias tan dispares como la economía, la música, la religión o el teatro.

Pese a tal seguimiento, es evidente que proyectos como *Claves* tienen una carrera comercial muy limitada. De hecho, la mayor parte de nuestra venta se lleva a cabo por suscripción. En buena medida, se trata de seguidores fieles, atentos a la revista desde su primer ejemplar. Menos predecible, la venta en los quioscos depende del atractivo que ejerza cada número. Con todo, aún es posible que tuviera cabida una nueva revista de pensamiento que animara la confrontación entre cabeceras. Como es lógico, esa nueva revista tendría que asumir que, dadas las circunstancias de nuestro mercado, no es posible vender grandes cantidades.

No es ocioso añadir una aclaración: es manifiesto que hay dificultades para difundir una revista cultural, pues todos conocemos las peculiaridades del momento en que vivimos. No obstante, tengo la esperanza de que el estancamiento cederá paso a una nueva etapa. A mi modo de ver, la gente joven está harta de frivolidades y va a querer oír verdades, pero no verdades contagiadas o verdades virtuales, sino razones contundentes. Es un pronóstico intuitivo, basado en mi contacto con ese tipo de lector, pero mantengo la certeza de que va a haber un proceso de cambio gracias a los jóvenes. Según lo concibo, incluso es posible que esa revalorización del pensamiento repercuta en la acogida comercial de las revistas de humanidades.

Dejando a un lado esta posibilidad, estoy segura de que a lo largo de su primera década de existencia, *Claves* ha difundido muchas novedades. En sus páginas se han plasmado ideas originales, en ocasiones francamente adelantadas. Ideas acerca de temas de importancia, ideas a veces sorprendentes, que vienen a justificar el interés de la revista. Por lo demás, esa novedad siempre tiene cabida. Y es que si un texto muestra la calidad suficiente, no vamos a constreñirnos por su contenido: abriremos esa nueva línea temática y seguiremos adelante.

Así tenemos expresado a grandes rasgos el método de *Claves*. Somos muy fieles a los temas que ponemos en circulación, y también somos fieles al deseo de que se vayan incorporando a nuestras páginas los nuevos conceptos políticos y económicos. Es bien manifiesta esa característica en un artículo que publicamos hace cinco años, relativo al reparto del trabajo. Cuando ese texto apareció, yo advertí que ese nuevo proyecto esbozado por el articulista todavía estaba por llegar. Sin duda, en esta variedad de escritos se realiza una aspiración de la revista: que sus autores no se limiten a observar el presente y procuren analizar las derivas y mudanzas del tiempo futuro.

El hecho es que *Claves* no pretende, ni mucho menos, ir al paso de los acontecimientos, pero tampoco desea quedar demasiado lejos de ellos. Y esa búsqueda de equilibrio se manifiesta en nuestra organización del trabajo. En las reuniones que celebramos Javier Pradera, Fernando Savater y yo, cada uno aporta su bagaje y pone de manifiesto las cuestiones que, a su modo de ver, pertenecen a la actualidad. A la hora de combinar las propuestas, se tiene en cuenta todo el material que llega a la redacción sin haberlo solicitado. Ese aporte ajeno es de gran relevancia, pues nos permite calibrar los intereses de cada momento y, dentro de esta política libre, conceder espacio a cuestiones novedosas, como por ejemplo la clonación o el proceso globalizador de la economía.

Guiado por esa línea, el Consejo de Redacción, de acuerdo con las parcelas de interés de sus componentes, lee cuantos artículos se reciben, seleccionando aquellos de mayor altura intelectual. Por supuesto, puede llegar hasta nosotros un artículo espléndido cuyo remitente nos sea desconocido pero, como es obvio, eso no limita sus posibilidades de publicación. Al contrario: hay autores a quienes desconocíamos que luego se han convertido en colaboradores de *Claves* y de las tribunas de opinión de *El País*.

Por todo lo dicho cabe comprender nuestra emoción cuando hace un año salió a la venta nuestro número 100. En ese momento descubrimos que, casi sin advertirlo, habíamos consolidado el proyecto de *Claves*, logrando que éste ocupara ese lugar que le correspondía, ese lugar que habíamos soñado desde sus comienzos. Las ventas y las opiniones ajenas confirmaban ese afianzamiento, que también guarda relación con una doble consecuencia del oficio adquirido: sabemos muy bien qué vamos a querer publicar en cada número y también sabemos el tono que requiere la serie de contenidos que han de integrarlo.

Son seguidores de la revista los intelectuales más notables de la lengua española y es muy explicable que procuremos darles voz. Sin duda, desde las páginas de *Claves* atendemos con particular interés a los pensadores hispanohablantes y, en sentido contrario, los artículos y llamadas que recibimos nos dan a entender que también ellos, movidos por esa búsqueda común, siguen las novedades de la revista. Además de nuestra presencia en Iberoamérica, que nos gustaría fortalecer, somos conscientes de la recepción de *Claves* en países como Italia, desde donde también atienden nuestras propuestas.

Verdad es que los cambios de la revista han obedecido a esa línea de rigor y novedad, pero desde una perspectiva formal y estética, no ha de olvidarse el modo en que se ha privilegiado el diseño gráfico de la publicación: así, la profundidad de los temas queda desarrollada en un soporte ligero y

de gran formato, estructurado en grandes columnas e ilustrado por dibujantes de buen nivel. Lógicamente, además de esa mejora del diseño, pretendemos seguir reflejando en sus rasgos decisivos el pensamiento del que se nutre nuestro presente, y para ello nos fijamos en otros modelos, otros reflejos editoriales. Por ejemplo, desearíamos que la revista tuviera un fondo más bibliográfico. Buscando una convergencia, nuestro sueño sería llevar a cabo algo semejante a lo que hace el suplemento literario del *New York Times* pero por supuesto, aún no hemos alcanzado ese punto.



Le jeu de la vérité con Jorge Rivier



Eva Perón - 1944

Tradición y continuidad en *Revista de Occidente*

Ignacio Sánchez Cámara[1]

Cuando se aplica a *Revista de Occidente* el rótulo *revista de humanidades*, tengo la impresión de que sólo se alcanza a definir su contenido de un modo parcial. Como es obvio, aludo a esa vieja convención que separa las ciencias de las humanidades y que se sostuvo tradicionalmente durante un largo tiempo. Pues bien, la revista no ha caído en ese equívoco en ninguna de sus etapas y sus páginas nunca se han decantado exclusivamente por las letras. De hecho, la ciencia y las nuevas tecnologías han encontrado siempre un espacio en esta cabecera, tanto en el periodo durante el cual fue regida por su fundador como en la etapa de dirección de José Ortega Spottorno. Recuerdo, por ejemplo, el primer número de la segunda época, donde se incluía una colaboración del físico Robert J. Oppenheimer.

El paisaje transdisciplinar se ha mantenido en etapas sucesivas de la revista y desde luego, en lo que a mí concierne, ha de continuar. Afortunadamente, ya se superó hace tiempo el modelo de oposición entre las ciencias exactas y las humanas. De hecho, incluso el propio Ortega procuró dejar atrás esta vieja querella entre letras y ciencias, tanto en su obra intelectual, publicada también en la revista, como en el Instituto de Humanidades, fundado en Madrid después de la guerra. Así, por ejemplo, en *Misión de la Universidad* sostiene que hay que superar los problemas del especialismo («Es preciso –señala– que el hombre de ciencia deje de ser lo que hoy es con deplorable frecuencia. Un bárbaro que sabe mucho de una cosa») y plantea que «haría de una 'Facultad' de Cultura el núcleo de la Universidad y de toda la enseñanza superior».

En las mismas páginas, indica que «el hombre pertenece consustancialmente a una generación, y toda generación se instala, no en cualquier parte, sino muy precisamente sobre la anterior. Esto significa que es forzoso vivir a la *altura de los tiempos*, y muy especialmente a *la altura de las ideas del tiempo*». Construida en esa perspectiva, la propuesta de Ortega integra cinco grandes disciplinas culturales. Dos de ellas tienen carácter científico

[1] *Director de* Revista de Occidente [*Declaraciones recogidas y transcritas por Guzmán Urrero*].

–la imagen física del mundo (Física) y los temas fundamentales de la vida orgánica (Biología)– y las tres restantes corresponden a las humanidades –el proceso histórico de la especie humana (Historia), la estructura y funcionamiento de la vida social (Sociología) y el plano del Universo (Filosofía)–. En suma, como queda de manifiesto en este ejemplo, Ortega consideraba que la ciencia ha de formar parte de la cultura superior e integral que un hombre debe conocer.

Cuando a juicio de algunas personas la cultura humanística clásica corre peligro de extinción, reiterar los anteriores planteamientos puede parecer un tanto irresponsable. Y sin embargo no está de más volver a subrayar, junto a la importancia de Shakespeare o Esquilo, cuán relevante es la biología molecular. Quizá tiempo atrás pudiera sostenerse que quien desconocía la literatura universal era un ignorante, evitando ese apelativo a la hora de calificar a los desconocedores de la matemática. Sin duda, hoy hemos de revisar tan diversa valoración.

En definitiva, el problema de las humanidades también es responsabilidad de quienes las cultivamos. Así, mientras que la ciencia mantiene ciertos controles de calidad, en las humanidades hemos desdeñado ese tipo de vigilancia –piénsese en el bajo nivel de las tesis doctorales–, y ello ha influido en el escaso respeto con el que muchas personas –las profanas– se fijan en nuestras disciplinas.

De acuerdo con ese diagnóstico, es cierto que deberíamos tener una sensata inquietud por una situación cultural que, en muchos sentidos, no es buena. No obstante, quizá reivindicando la huella orteguiana, conviene añadir que la alta cultura es algo inevitablemente minoritario. Y, desde luego, ello no debe situarnos en posiciones apocalípticas, pues no creo que las nuevas tecnologías ni esa degradación que pueden provocar los medios audiovisuales entrañen, a la postre, la extinción de la cultura. En lo que me concierne, evito esa postura extrema pero soy realista y no me hago demasiadas ilusiones a la hora de valorar las posibilidades de difusión de un proyecto como *Revista de Occidente*, cuya naturaleza es minoritaria. De todos modos, no viene al caso resignarse: la difusión de una revista depende muchas veces del esfuerzo de quienes la realizan, que deben lograr que sea clara y contenga materiales de interés general. Con ese entusiasmo, es indudable que aún hay un espacio en la sociedad para este tipo de publicaciones.

Aunque mi planteamiento pueda resultar polémico para algunos lectores, sostengo que la misión de la inteligencia –palabras grandilocuentes, pero orteguianas también– o, por mejor decir, la misión del intelectual es ver claro. La transformación de la realidad podrá ser urgentísima, y sin duda lo

es, pero es obra de otras personas, y en la medida de lo posible debería ir guiada por esa visión clara que menciono. De ahí que *Revista de Occidente* se limite a defender los valores de la alta cultura y la búsqueda de la excelencia. Naturalmente, es posible que ese propósito alcance luego a transformar la realidad, pero en principio no refleja una intención de influir en la marcha de los acontecimientos. Bien mirado, si el ejercicio crítico supone una suerte de denuncia o enmienda social, conviene insistir en un hecho cierto: la influencia que puedan ejercer las publicaciones de esta naturaleza es, en todo caso, indirecta, y llega a través de su entendimiento de la realidad.

Desde luego, no se puede esperar de *Revista de Occidente* el mismo tipo de controversia que muchas veces hallamos en los medios audiovisuales e incluso en la prensa escrita. Y entiéndase bien, no recurro aquí a un elitismo mal entendido, sino al hecho de que los grandes temas han de ser tratados en nuestras páginas de una determinada manera. Asimismo, no debemos perder de vista la jerarquía de los asuntos, discriminando lo relevante de todo aquello que no lo es.

Por lo demás, tratándose de una publicación mensual, hemos de someternos a un plan de trabajo que obliga a preparar los números de forma anticipada, lo cual impide abordar una materia que sea de inmediata actualidad. Todo ello nos sitúa en un delicado equilibrio: no hemos de despreocuparnos de los asuntos que importan, aislándonos en un círculo selecto; y al tiempo, a la hora de abrir las páginas de la revista a esas cuestiones, hemos de hacerlo desde esa perspectiva de calidad.

Es lógico que cuando la divulgación degrada aquello que se pretende transmitir, esa actividad divulgadora tenga «mala prensa». Pero planteemos el modelo contrario: es muy de alabar que un gran investigador en oncología pueda explicar a un público culto los últimos avances en la lucha contra el cáncer. En todo caso, la dificultad estriba en lograr que esa persona competente demuestre a la vez cualidades literarias para difundir sus conocimientos. Y es que ése es, sin lugar a dudas, el par de objetivos que pretendemos en nuestros colaboradores: dos cualidades que no siempre se dan juntas y que atañen, por un lado, al rigor y la excelencia, y por otro, al estilo y a la capacidad de expresarse de forma clara y atractiva, pues la revista es, en este sentido, literaria. Con ese doble requisito, la idea de una alta divulgación es muy noble, dado que divulgar no significa hacer vulgar, pero sí hacer corriente y, en definitiva, extender el conocimiento

Mi idea es que, desde el punto de vista intelectual, el peso de la tradición ha sido en gran medida favorable para *Revista de Occidente*. Llegado a este contexto, quiero observar que esa trayectoria, tan fértil en novedades,

repercute intensamente en lo que podemos llamar el reconocimiento social de nuestra publicación. Es posible que ese prestigio de la cabecera en los ambientes de la cultura haya sido distinto en cada una de sus épocas, que yo resumo en tres etapas principales. Siendo modestamente orteguiano, experimento la tentación de plantear un proyecto editorial parecido al que diseñó su fundador, pero soy consciente de que se trata de un propósito imposible, puesto que mis fuerzas y capacidades no son las de Ortega ni las de Fernando Vela, su secretario de redacción. Tampoco la coyuntura cultural de España y Europa es la misma: hoy no tendría sentido esa labor difusora de novedades, entre otras cosas porque ya está hecha. Ahora bien, conserva su significado esa intención de establecer desde las páginas de la revista el sentido jerárquico que mencionaba más arriba. La selección, la distinción de lo relevante y lo irrelevante, y el subrayado de aquellas materias que van a tener importancia en los próximos años. Creo, sin embargo, que no es tan fácil concretar ese plan. Acaso sea preciso seguir las palabras que escribió Ortega para presentar el primer número. A su juicio, los imperativos de la revista debían ser la jerarquía y la claridad. Dicho de otro modo, la revista ha de servir para aclarar el panorama cultural y, siguiendo esa misma línea de alta divulgación que vengo defendiendo, cubrir el espacio que no cubren ni el trabajo estrictamente académico ni tampoco los suplementos culturales de la prensa.

Sin ningún ánimo de rivalidad, pretendo que la revista siga ocupando su lugar junto a otras excelentes revistas del ámbito hispanohablante. Con una intención no casual, uno de los objetivos que defendemos es la proyección de *Revista de Occidente* en América Latina. En cierto sentido, es nuestro deseo que, sin dejar de ser una publicación española, sea también iberoamericana. Así distribuimos los esfuerzos, hay una serie de contactos que propician ese fin, pues la Fundación Ortega y Gasset tiene sedes en algunos países hispanoamericanos, concretamente en Argentina y Colombia, y también se vincula a México a través del Colegio de México. De manera que el acercamiento ya está hecho; tan sólo se trata de que el cauce funcione y surjan de él colaboradores y artículos. En este empeño, son substanciales las propuestas de las personas de la Fundación en estos países, e incluso cabe la posibilidad de incorporarlas al Consejo de Redacción. Asimismo, estudiamos la alternativa de editar *Revista de Occidente* en Latinoamérica. Se trataría de la misma publicación que aparece en el mercado español, sin cambios. No sería necesario plantear una edición especial para cada uno de estos países. Es más: ni siquiera las páginas de crítica literaria han de diferenciarse, dado que las reseñas de los libros pueden ser recibidas con igual interés por todos los lectores.

No obstante, más allá de estos propósitos, lo relevante es la entrada de colaboradores americanos y la difusión de la revista al otro lado del Atlántico.

Menciono este acercamiento de *Revista de Occidente* a Iberoamérica como uno de los proyectos que asumo en mi nueva condición de director. Una responsabilidad que, si bien me llena de agrado, también me lleva a resaltar una circunstancia evidente, y es que lo normal en un caso como éste, teniendo en cuenta la ya mencionada tradición de nuestra cabecera, es mantener una línea de continuidad. Hablando en términos políticos, el reformismo radical queda descartado, pues no tendría sentido promover modificaciones revolucionarias en lo que fue el proyecto de Ortega. Como es lógico, cada persona tiene sus criterios particulares, y es obvio que habrá algún cambio que ya estamos estudiando. Por ejemplo, cabe pensar en las variaciones que ha de experimentar el Consejo de Redacción y también, por qué no, en el fomento de la revista en el territorio español, sobre todo en zonas como Cataluña.

Hablo de difusión y, obviamente, pienso que el lector al cual hemos de dirigir nuestra oferta intelectual. Porque, claro está, no cabe encauzar este tipo de producto hacia un perfil exclusivo de público. Al contrario: el abanico de lectores ha de ser amplio y englobar a toda persona culta que pretenda adquirir una orientación en el ámbito de las humanidades y de la ciencia. No soy un experto en la materia, pero el examen del mercado notifica cierta movilidad que resalta la existencia de una audiencia potencial. Se crean nuevas revistas de ideas. Algunas tienen una vida corta, otras fracasan, pero el hecho de que se den estos intentos significa que hay lectores interesados por la alta cultura. Ahí está el caso de la revista mexicana *Letras Libres*, una notable publicación que también se difunde y edita en España. Así, pues, hagamos notar que el panorama no se ha estancado.

Todavía este asunto nos permite hacer otra observación que se refiere al relevo generacional de los lectores. No tengo una completa seguridad sobre ello, pero intuyo que quizá la integración de los jóvenes a este tipo de proyectos es insuficiente. No sé si esa circunstancia atañe de un modo particular a *Revista de Occidente*. En cualquier caso, este proceso tiene mucha importancia y proyecta un reto, porque si el conjunto habitual de lectores no se renueva con el paso del tiempo, el problema que se plantea es elemental. De cualquier modo, prefiero alejarme una vez más de las posturas extremas, pues no creo que el panorama sea negativo. Pese a que carecemos de datos concretos, cabe afirmar que hay jóvenes entre los lectores de la revista –quizá no haya tantos entre los suscriptores–, así que sería inexacto caer en los pronósticos apocalípticos.

Por todo lo que llevamos dicho de *Revista de Occidente*, podremos considerarla como fiel a su herencia. En cierto sentido, es ésta una publicación más contemplativa que activa; de ahí que vuelva a tener presente ese escrito de presentación del primer número, donde Ortega decía que la revista debía ser ajena a la política, porque ésta tiende a confundir siempre las cosas. De hecho, en la actualidad, sigue manteniéndose fiel a esa línea y carece de orientación ideológica. La revista pertenece a la Fundación y ambas son absolutamente independientes de partidos o instituciones. Tampoco están supeditadas a ningún grupo de comunicación y, en cualquier caso, nuestro propósito es mantener una relación correcta con todos los medios periodísticos. Por lo demás, si hablamos de lazos en este marco, sólo cabe hablar de esa tradición de colaboradores literarios que esperamos mantener, enriquecida por las nuevas firmas que se incorporen a nuestras páginas.

En definitiva, resumiendo las perspectivas de esta nueva etapa, esa orientación general de la que hablaba y el mantenimiento de los antiguos colaboradores son dos aspectos de una misma realidad: cabe cierta tendencia reformista dentro de una continuidad con lo que ha sido el espíritu de la revista. Al señalar esto en la era de Internet, cuando se pronostica la desaparición de las ediciones impresas, confirmo la validez de un formato como el nuestro. No sé si caigo en un prejuicio elitista, pero sostengo que hay muchos lectores que aún prefieren el ejemplar bien encuadernado, cuidado desde el punto de vista estético. Aunque secundario, ese placer también forma parte del hábito de la lectura. Quizá este pronóstico se revele incierto dentro de unos años, pero a corto plazo sigo confiando en esa preferencia clásica de los lectores.

La ruta electrónica de las letras iberoamericanas

Guzmán Urrero Peña

Uno de los efectos de la generalización de Internet ha sido la presencia activa de un gran número de revistas electrónicas, interesadas por las más diversas especialidades. Con variado sesgo y calidad, este tipo de publicaciones, los llamados «sitios», fluye con desenvoltura en la Red para solaz de los cibernautas. Difícilmente podríamos aquí resumir sus aspiraciones, pues mientras unas limitan con la contracultura, otras recuperan textos críticos de orden académico. Como advertirá el lector, casi todo cabe en este panorama, incluso el encuentro de las últimas promociones literarias con los autores más veteranos. En todo caso, estableciendo un paralelismo con las revistas de papel, nos acercaremos en las próximas líneas a aquellas publicaciones que asumen ese formato, dejando fuera del catálogo proyectos de envergadura institucional, como el Centro Virtual Cervantes, cuyo valioso aporte informativo y académico sobrepasa en buena medida el concepto clásico de revista.

Por acotar la materia, este artículo recoge una miscelánea de declaraciones que vienen a bosquejar la situación de las revistas electrónicas de humanidades en el marco hispanohablante. Hemos de concluir, sin embargo, con una cautela: todas estas opiniones y su balance pertenecen a un momento concreto de la evolución de Internet, un medio cuya mudanza constante y admirable ha de acabar, según ciertos estudiosos, con las clásicas publicaciones impresas en papel.

Letras Libres y su versión interactiva

Julio Patán[1]: El mundo cultural mexicano descubrió Internet tardíamente, pero desde hace tres o cuatro años ha mostrado una fuerte reacción frente a sus demoras. En el entorno editorial, la mayor parte de las revistas se ha decidido a hacerse presente en la Red, y es posible consultar los suplementos culturales de varios periódicos sin costo alguno. Otro tanto puede

[1] *Secretario de redacción de* Letras Libres *y coeditor de* Letras Libres Interactivas.

decirse de la industria del libro, los museos, las universidades y las fundaciones culturales que, casi sin excepción, ofrecen gratuitamente al público sus catálogos y programación. Si bien los resultados han sido buenos, considero que a todos nos falta superar nuestra etapa en los medios impresos, para de ese modo comprender en mayor medida las posibilidades del medio digital.

Por lo que concierne al desarrollo de nuestra publicación (impresa y digital), citaré varios detalles principales. Tras la muerte de Octavio Paz, el equipo fundador de la revista *Vuelta* decidió, por respeto a la figura del poeta, quien fue su director durante veintidós años, dar por concluido ese proyecto y desarrollar, siempre de acuerdo con sus enseñanzas, uno nuevo, encabezado por el historiador Enrique Krauze y adaptado, entre otras cosas, a las exigencias de muchos lectores familiarizados con los nuevos medios de comunicación, Internet de forma relevante. Así, el proyecto de *Letras Libres Interactivas* surge paralelamente al de la revista impresa, en enero de 1999.

En un sentido profundo, los principales obstáculos para desarrollar esta revista electrónica han sido de orden tecnológico. Pretendemos que la versión interactiva contenga la misma calidad editorial que la impresa, y esto exige una atención al detalle –ya sabemos: el uso de versalitas y de diversas fuentes tipográficas, de plecas y cajas de texto e ilustración, etc.– que Internet complica extremadamente.

En principio, los materiales de *Letras Libres* quedan a disposición de los lectores que accedan a nuestro «sitio» en la Red. De manera gratuita, podrán consultar lo que llamamos el *facsímil* de la revista, es decir, el contenido íntegro de cada uno de los números impresos de *Letras Libres*. Asimismo, pretendemos que este servicio se complemente con la posibilidad de consultar todos los números de *Vuelta*. Y ofrecemos también las colaboraciones de siete corresponsales desde otras tantas ciudades del mundo: Tijuana/Los Ángeles, Nueva York, Buenos Aires, Londres, París, Río de Janeiro y México. En poco tiempo, el número de corresponsalías crecerá a quince.

Dadas las peculiaridades del medio digital, ponemos un especial interés en el diálogo con los lectores y visitantes a nuestras páginas *web*. *Letras Libres Interactivas* mantiene una serie ininterrumpida de foros abiertos de discusión sobre temas diversos –culturales, políticos, económicos, sociales–, así como una especie de zona franca dentro del «sitio», donde los interesados pueden publicar libremente ensayos breves, cuentos y poemas. A nuestro juicio, esta posibilidad de conversar con los lectores es el aspecto más valioso de Internet. En esta misma línea, hemos tenido un éxito nota-

ble con la participación de conocidos escritores en *chats* (conversaciones en tiempo real) con los visitantes a las páginas del «sitio».

Tanto en su versión impresa como en la electrónica, *Letras Libres* define sus contenidos y procedimientos en juntas de planificación e intercambio de ideas, en las cuales participan el director, el subdirector, la redacción y los editores de Internet. En estas juntas, que nos parecen la manera ideal de mantener la frescura de nuestras publicaciones, se analizan y discuten no sólo nuestras ideas, sino también las de los lectores, los colaboradores y el consejo editorial de la revista, formado por ocho escritores de diversas procedencias.

(A la hora de definir los contenidos, anotemos entre paréntesis las siguientes palabras de Enrique Krauze: «Siendo fieles al legado de *Vuelta*, procuraremos abrirnos a autores, experiencias, temas y géneros nuevos y diferentes. En *Letras Libres*, además de cuentos, poemas y ensayos, habrá reportajes, investigaciones, crónicas y entrevistas sobre los temas nacionales e internacionales que a todos nos preocupan. En *Letras Libres* ejerceremos la crítica –y la autocrítica– cultural, literaria y política sin complacencias. Fundamentada, imaginativa, razonada»).

Para llevar a término estos propósitos, contamos con una plantilla amplia de colaboradores fijos y frecuentes, y salvo escasas excepciones, cada uno de los textos publicados es pedido y discutido con cada uno de sus autores. Esto, nuevamente, vale para la revista impresa lo mismo que para *Letras Libres Interactivas*. Por lo demás, luchamos contra la inercia y procuramos evitar la endogamia. Asimismo, tratamos –creo que con éxito– de presentar nuevos autores en cada número, siempre con la idea de invitar a la persona ideal para tocar cada tema o género. En esta línea, uno de los trabajos más arduos y agradables a los que se enfrenta nuestro equipo –empezando por su director– es el de dialogar con los colaboradores de siempre y entrar en contacto con los nuevos, lo que implica mantenerse al tanto de lo que ocurre en el inagotable mundo de la escritura, la fotografía y las artes plásticas.

Los planes de crecimiento son tantos, tan ambiciosos, y a la vez tan sensatos, según parece indicar la realidad, que producen una especie de vértigo. Aunque México, nuestro principal mercado, es un país con pocos lectores, hemos logrado un éxito quizá desconocido entre publicaciones tan claramente orientadas hacia la cultura y el análisis político como *Letras Libres*. Sin embargo, aún no estamos satisfechos. De hecho, consideramos que todavía podemos llegar a muchos más lectores en nuestro país. Lo primero es, pues, duplicar nuestros esfuerzos en términos de difusión e imaginación editorial para alcanzar en México a todo nuestro público poten-

cial. Paralelamente, estamos tratando de darnos a conocer entre los lectores de habla hispana de todo el mundo, en especial entre los de América Latina y España, sin olvidar a los que habitan en los Estados Unidos. En la actualidad, ya existe un número respetable de suscriptores y visitantes al «sitio» de la revista que proceden de esos países. Con todo, el objetivo es una *invasión* en plena forma, lo cual significa afinar los sistemas de difusión y distribución al máximo. Nada fácil, desde luego. En este sentido, coqueteamos mucho con las posibilidades de la radio y la televisión, así como con la edición de libros, pero hay que resignarse a pensar en el largo plazo. *Letras Libres* es una revista joven y se impone la calma.

Espéculo: literatura en español a través de la Red

Joaquín Mª Aguirre Romero[2]: Algo que se aprende tras cierto tiempo en la Red es que no importa tanto la nacionalidad como el idioma. Internet está dividido en áreas lingüísticas, y desaparece el concepto geográfico. Sin embargo, después de estos años, creo que se sigue percibiendo cierta desgana en muchos proyectos institucionales, que parecen estar más por compromiso que por convencimiento. Quizá esto se deba a sus propias estructuras organizativas y a sus planteamientos. Lo más importante de la Red es su libertad de acción; mientras esa libertad esté garantizada, siempre aparecerán proyectos culturales interesantes. Por todo ello, las instituciones existentes fuera de Internet deberían centrar sus esfuerzos en dar salida a la información de que disponen, cambiar la filosofía del acumular por la del compartir. Hay mucha gente haciendo generosas aportaciones a la Red y las instituciones deberían contagiarse de este espíritu, cosa que no siempre sucede.

La idea de *Espéculo* se va fraguando a lo largo del primer semestre de 1995 ante la nula presencia hispana en Internet. En este contexto, la revista es creada para nula presencia hispana en Internet. En este contexto, la revista es creada para demostrar cuatro ideas básicas: 1) la validez de la Red para la publicación universitaria y científica; 2) la validez del idioma español en la Red (en ese momento se pregonaba que el inglés era el idioma oficial); 3) la rentabilidad económica de la publicación electrónica frente al soporte papel; y 4) la demostración de que existe una investigación

[2] *Editor de* Espéculo. *Profesor Titular del Departamento de Filología Española III y Vicedecano de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.*

española de calidad que no tiene salida por el tradicional rechazo de los sectores de la distribución y la venta hacia la publicación académico-científica. La idea inicial fue un proyecto personal que se enmarcó desde su origen en el Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). El primer número se transfirió al servidor de la UCM en septiembre de 1995 y su aparición oficial fue el 1 de noviembre. En aquellas fechas, la principal fuente de problemas fue el desconocimiento que existía del medio y de sus posibilidades. Por otro lado, la revista nunca ha solicitado ni recibido ningún tipo de subvención económica.

Sus tres secciones básicas son *Estudios, Entrevistas* y *Reseñas, críticas y novedades*. En la primera han participado con sus trabajos investigadores de más de treinta universidades europeas y americanas, profesionales de los medios de comunicación e intelectuales de diversos países. Las entrevistas van desde escritores españoles e hispanoamericanos a historiadores, artistas plásticos, críticos, etc. La primera sección que surgió fue *El viajero virtual*, cuya finalidad era difundir las nuevas páginas en español que se iban creando poco a poco y seleccionar recursos de interés en otros idiomas para los lectores hispánicos. Posteriormente surgieron nuevas secciones (aunque no lo son en el sentido tradicional de la revista impresa, sino más bien ampliaciones, nuevas tareas): *Hipertulia*, dedicada al hipertexto; la *Biblioteca quijotesca*, dedicada a reflejar la influencia cervantina en autores de todo el mundo; *La página de Carmen Martín Gaite*, realizada en colaboración con la Universidad de Barcelona, que publica estudios sobre la escritora realizados por investigadores especialistas de universidades españolas y extranjeras; la *Biblioteca especular*, que publica libros completos ya editados anteriormente en soporte impreso y que son difundidos digitalmente de forma gratuita; y *El cajetín de la lengua*, dedicada al lenguaje español en los medios de comunicación.

Espéculo nunca ha tratado de ser una revista especializada en el sentido en que lo son las revistas académicas impresas. En la Red, la unidad es el artículo, y cada lector puede buscar aquello que le interese a lo largo del número actual y de todos los anteriores, que se encuentran disponibles de forma permanente.

Los lectores han ponderado el nivel mantenido por la revista desde su aparición. En este sentido, conviene resaltar que la sección de artículos se lleva a cabo conforme a criterios de calidad y no conforme a tendencias, grupos o escuelas. *Espéculo* ha sido siempre especialmente respetuosa con la diversidad de opiniones, favoreciendo el encuentro de toda la comunidad de habla hispana sin protagonismos nacionalistas. También ha sido uno de

sus objetivos básicos el facilitar la publicación a los jóvenes investigadores, ya que en ocasiones –desgraciadamente, muchas– suelen tener un gran problema para la aceptación de sus trabajos. La baja salida de la investigación que permiten los medios impresos científicos hace que se recurra habitualmente a un cierto número de autores y que otros muchos queden fuera.

Babab, una revista de letras y pensamiento en formato digital

Luis Miguel Madrid[3]: De momento, la labor de una revista como *Babab* continúa siendo de selección y acercamiento. Como es sabido, la dificultad y el conflicto que determinan el éxito o fracaso de toda revista siguen consistiendo en la elección de contenidos y en la forma de mostrarlos. En los próximos años, meses o minutos, ya veremos. Estamos comenzando a transitar por interactividades y relaciones diferentes que revolucionarán los esquemas que distinguen al emisor del receptor, los géneros o las estructuras. La cuestión radica en aceptar los cambios como avance o crecimiento, y dentro de esa naturalidad, reencontrar ese otro esquema esencial de la cultura –y por tanto, de las revistas de cultura– que se basa en hacer y responder preguntas. Por otra parte, son precisamente los momentos de crisis los más favorables para conmover las artes, lo que implica una mayor delicadeza en la transmisión de los placeres culturales. Teniendo en cuenta este contexto, *Babab* se dirige a cualquier persona con inquietudes culturales. En el aspecto más pragmático, nuestro lector habitual está repartido equitativamente en cuanto al sexo, tiene una edad indefinida, no se corresponde con un estatus concreto, su ideología no es determinante y, como es obvio, quiere saber algo más acerca del arte y la cultura.

A la hora de diseñar nuestro proyecto, en ningún momento nos hemos planteado un modelo concreto, aunque es inevitable valorar otras propuestas. Nuestra intención era (y es) construir una revista original supeditada a la calidad de continentes y contenidos, huyendo en lo posible de modelos y referencias. No por desprecio, claro está, sino por seguir esa premisa básica de la creación que consiste en innovar conscientemente o, al menos, intentarlo. A partir de ahí, entendemos que la tarea crítica ha de llevarse a cabo con preparación y honestidad.

[3] *Director de* Babab.

La crítica parte de la comparación y el análisis determinado por diferentes puntos y criterios. El resultado es sólo información para sucesivas críticas, que la inteligencia reconoce como un proceso gustoso y creativo. Por otra parte, los tiempos avanzan al mismo ritmo que los intereses, enemigos fundamentales del pensamiento crítico, el cual existe, en cualquiera de los sentidos, en función de su independencia.

Hay buenas revistas en Internet, aunque todavía resultan escasas y, lógicamente, carecen de solera. Es un mundo nuevo y surgen y desaparecen a diario publicaciones de todo tipo y de variadas calidades. Como sucede con el mundo de la revista impresa, el paso de los números va marcando las diferencias y los meses hacen su particular selección. Mientras tanto, diversos motivos económicos y sociales han perfilado un panorama de revistas culturales realmente escaso, sobre todo si se advierten dos factores: la importancia que Internet está adquiriendo en la difusión cultural y el potencial expansivo de la cultura hispánica en el mundo.

Nuestro planteamiento editorial siempre coincidió –sin excluir otras posibilidades– con la proyección en cualquier lugar donde se pudiera difundir la cultura hispánica. Y hemos tenido suerte porque, faltando el respeto a las fronteras, hemos recibido una excelente acogida en universidades, instituciones culturales o revistas de la mayoría de los países de habla hispana, hasta el punto de ver *Babab* anunciada como revista mexicana, chilena o argentina, cosa que no deja de ser cierta, ya que desde el primer momento y de manera creciente, la participación de colaboradores y artistas hispanoamericanos está resultando esencial en el desarrollo de nuestra publicación.

Repertorio mexicano de revistas electrónicas

Iliana Rodríguez Zuleta[4]: A pesar de su calidad, la propuesta de páginas culturales mexicanas en Internet todavía es reducida. Supongo que, en parte, se debe a la crisis económica por la que atraviesa nuestro país. Además, es curioso observar que muchos escritores, críticos y académicos de alto nivel todavía no piensan en la Red como una alternativa. Basta comparar, por ejemplo, los «sitios» de las facultades de Letras de las universidades de otros países con los de las nuestras. Considero que, con el tiempo, irá cambiando esta mentalidad, y se verá que la computadora no

[4] *Editora de la* Revista Electrónica de Literatura Mexicana. *Escritora y crítica. Profesora de Literatura Mexicana en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM.*

sustituye al libro, sino que amplía sus posibilidades. Bien usada, la Red extenderá el campo de difusión de las artes en general.

Entre las páginas mexicanas a disposición del internauta, figuran revistas literarias como *Cocodrilo Poeta Virtual, La Casa del Pedernal* y *Descritura*. Otra vertiente la componen las versiones digitales de revistas impresas consagradas o de muy amplia difusión, entre las cuales destaca *Letras Libres Interactivas*, la heredera de *Vuelta*. Por último, están las páginas institucionales, como la del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Nuestra publicación, la *Revista Electrónica de Literatura Mexicana, RELiM*, apareció en la ciudad de México durante el verano de 1998. Como es sabido, los círculos artísticos son muy cerrados en nuestro país y resulta difícil acceder a ellos. Ante semejante situación, decidimos crear nuestra propia revista. Escogimos el medio electrónico porque era el único que teníamos a mano en ese instante, y porque además nos percatamos de su gran potencial. Posteriormente, como muchas personas en México y en América Latina no tienen aún acceso a Internet, decidimos publicar la revista de manera tradicional, pero sin abandonar la versión digital. Desde el principio constituyó uno de nuestros objetivos principales reunir en un solo foro a escritores de distintas edades, tendencias literarias y procedencias geográficas que solamente debían cubrir un requisito indispensable: calidad literaria.

Francisco Javier Ponce Martínez[5]: Al menos el noventa por ciento de los «sitios» de Internet realizados en México están dedicados a temas comerciales que no tienen nada que ver con el arte. Los lugares donde cualquiera pensaría que puede encontrar recursos culturales, como las universidades, tienen muy pocas páginas *web* dedicadas a temas académicos y culturales. En cambio, ahí encontrarán los internautas numerosa información sobre asuntos administrativos, conocerán los planes de estudio de algunas carreras y podrán ver los proyectos e informes académicos, llenos de palabrería vana y de hazañas logradas a lo largo del último año de trabajo.

Es difícil decir que se conocen todas las instituciones mexicanas en la Red y, por otro lado, resulta problemático saber a qué país pertenece el «sitio» que se visita, ya que muchas páginas están hospedadas en servidores que ofrecen páginas gratuitas en los Estados Unidos. De tal manera, nos vemos obligados a hablar desde lo que hemos tenido la oportunidad de conocer. Afortunadamente, en Internet ha surgido una serie de propuestas

[5] *Editor de* Argos. *Profesor e investigador en el Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara.*

creativas e independientes que se han ido desarrollando poco a poco, con el trabajo espontáneo de amantes de la literatura. Algunas son efímeras, pero otras han logrado mantenerse con el paso del tiempo, como la *Literatura Electrónica de Literatura Mexicana* y *La Voz de la Esfinge*. Otros lugares cuentan con el apoyo económico de alguna institución o de algún grupo ya consolidado. Sirvan como ejemplos de ello la excelente *Letras Libres Interactivas; Topodrilo*, donde figuran escritores reconocidos dentro y fuera de nuestro país; y *Artes e Historia*, revista dedicada a escritores jóvenes, auspiciada por instituciones gubernamentales y comerciales.

Dentro del mismo espacio electrónico, nuestra revista, *Argos*, es el producto de la inquietud de un grupo de profesores e investigadores del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. A partir del primer número, concluido en febrero de 1997, nuestra principal intención ha sido difundir obras de carácter literario realizadas por escritores de habla hispana. En un principio, la revista se estructuró en tres secciones, *Poesía, Narrativa* y *Teatro*. Durante aquella etapa, los problemas fueron muchos y largos de enumerar; la constante en ellos fue una absurda burocracia. Enseguida decidimos agregar un área más, *Ensayo*, donde tratamos de conciliar las dos posturas más comunes al respecto: por un lado, la lírica, en la que el lenguaje lo dice todo, el texto es más creativo y literario; y por el otro, insertamos aquellos ensayos que, usando algún método de análisis (semiótico, sociocrítico, etc.), se acercan a la comprensión del texto.

Lecturas argentinas en el medio digital

Ernesto Resnik[6]: Lamentablemente, las entidades culturales y académicas argentinas aún no tienen una presencia útil en Internet, una presencia que vaya más allá de lo meramente informativo para, de ese modo, utilizar este nuevo medio de forma creativa y con fines educativos. Cuando empezamos el proyecto de *Literatura Argentina Contemporánea*, en 1995, la Red era todavía un páramo (quizás sirva como referencia que nuestro «sitio» fue creado antes que el de Microsoft). Creo que el nuestro fue uno de los primeros «sitios» de las letras españolas. Lo que comenzó siendo una modesta oferta de textos de unos ocho escritores argentinos, se transformó en poco tiempo en un repertorio de unos sesenta escritores, con pasajes de sus obras, biografías, imágenes, grabaciones sonoras y reportajes. En una segunda fase, comenzamos a desarrollar contenidos especiales en el formato de *dossier*, donde tratamos temas sociales, políticos y culturales

[6] *Editor de* Literatura Contemporánea. *Profesor asistente en la Universidad de Minnesota.*

desde la óptica literaria. En la más reciente fase de nuestro proyecto, nos hemos dedicado a la producción de espacios interactivos, donde cualquier lector puede participar en la elaboración de un cuento junto a otros usuarios del resto del mundo. Desearíamos crear un «sitio» paralelo al existente pero en inglés, con traducciones de textos de cada escritor. El objetivo es llegar con las letras argentinas al mundo no hispanoparlante.

Iván Almeida[7]: La revista *Variaciones Borges* es una consecuencia de las actividades del Centro de Estudios y Documentación «Jorge Luis Borges», fundado en agosto de 1994 dentro del Departamento de Español de la Universidad de Aarhus, en Dinamarca. Este Centro tuvo su origen en la institución de un seminario permanente en la citada universidad, con el consiguiente fondo de documentación. Eso desencadenó una serie de programas de investigación y, poco a poco, fue constituyendo, dentro del campo de la literatura, un área de respiración en donde se podía (y aún se puede) tratar la forma especial que Borges tenía de leer el mundo y los textos. Se trata del concepto de epistemologías transversales, que da la orientación intelectual al proyecto. Al año de fundarse el Centro, y al ir contando con el apoyo de los más grandes especialistas del mundo, se decidió la creación de una revista trilingüe, *Variaciones Borges*, que se lee actualmente en las principales universidades del mundo, incluyendo Japón y Cuba. Sin duda, esta publicación se ha convertido en la parte más absorbente de la actividad del Centro. Asimismo, desde el comienzo del proyecto se creó un «sitio» de Internet que ya lleva más de cinco años de existencia. Si en un principio se trató de una simple información sobre las actividades del Centro, poco a poco se fueron ampliando los servicios (bibliografías, reseñas, etc.) y la última iniciativa, bastante reciente, es un suplemento electrónico de *Variaciones Borges* que se llama *Borges Studies on Line*, en donde aparecen textos de interés, generalmente ya publicados en papel. Se trata, a veces, de libros enteros, que los autores ponen amablemente a la disposición de los investigadores y estudiantes del mundo entero. El servicio de consulta por correo electrónico es otra de las actividades más intensas, con un promedio de más de dos mil respuestas por año.

Como nuestra revista no obedece a un proyecto comercial, tratamos de deshacernos de todas las dificultades que presentan las empresas comerciales. Por ejemplo, un artículo extenso y/o de lectura ardua encontrará su lugar en nuestras páginas si aporta algo serio a los investigadores. Nuestra

[7] *Codirector, junto a Cristina Parodi, del* Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges. *Profesor de literatura en la Universidad de Aarhus y profesor de filosofía en la Universidad de Limoges.*

preocupación constante es corresponder con el nivel del lector implícito de la revista, que es el experto universitario. Por supuesto, a veces es duro rechazar el artículo de un gran catedrático que nos propone algo irrelevante, pero poco a poco se va logrando eliminar el tipo de discurso que confunde lo literario con lo vacuo o mundano, y tratamos de aceptar lo que se podrá leer con igual interés dentro de cincuenta años. En este sentido, se da la preferencia a los textos que se sitúan en las articulaciones de la literatura comparada, la semiótica y la filosofía.



Al centro, con barba, Robert Le Vigan, en una escena de *Río Turbio*



Luis Sandrini y Olinda Bozán - 1944

PUNTOS DE VISTA



Amelia Bence y Alberto Closas - 1950

Machado de Assis y Borges: nacionalismo y color local

Leyla Perrone-Moisés

Las afinidades entre Machado de Assis y Jorge Luis Borges fueron ocasionalmente subrayadas por los críticos que intentan una visión conjunta de las literaturas latinoamericanas. Quien primero estableció tal paralelo fue Emir Rodríguez Monegal, el cual, ya en 1972, definía las *Memorias póstumas de Bras Cubas* (1881) como una novela revolucionaria, precursora de la «nueva novela» latinoamericana del siglo XX y, en especial, una anticipación de «las más audaces interpretaciones de Borges sobre la relación entre el autor, la obra y el lector» (*El Boom*, 53/54). Este juicio se encuentra reiterado en otros lugares de la obra de Rodríguez Monegal, y recientemente fue retomado y desarrollado por Earl E. Fitz («Machado de Assis, Borges y Clarice», 129/143).

La afinidad entre ambos escritores, que pretendo tratar en este artículo, no contempla en especial la obra ficcional de ellos, sino determinados textos teóricos y críticos que escribieron en torno al asunto del nacionalismo literario. Evidentemente, las coincidencias teóricas fundamentan ciertas similitudes en la práctica ficcional de los dos autores, pero aquí me ocuparé sobre todo de las primeras. Los ensayos en que Machado de Assis y Borges expresan unos puntos de vista concordantes sobre la cuestión del nacionalismo son, respectivamente, «Instinto de nacionalidad» (1873) y «El escritor argentino y la tradición» (1956). Aunque separados por ocho décadas y condicionados por circunstancias nacionales y literarias naturalmente diversas, los dos escritores reaccionan de la misma manera, con argumentaciones semejantes, a las seducciones del nacionalismo literario que agitaban a sus países en sendos momentos, y postulan la misma concepción de la literatura en lo que a este asunto se refiere.

Antes de comparar las posiciones y los argumentos de los dos escritores, es necesario rememorar, rápidamente, los contextos de sus ensayos. En 1873, Machado de Assis había alcanzado cierta notoriedad como poeta y narrador, pero no era todavía el escritor popular que sería a partir de las *Memorias póstumas de Bras Cubas*, novela con la cual se inicia la segunda y mayor etapa de su obra. El ensayo mencionado fue escrito en el momento en que la literatura brasileña afirmábase como autónoma y trata-

ba de consolidar una tradición propia con el fin de asumir su lugar en el conjunto de las literaturas occidentales. El paso hacia tal autonomía había sido dado por el romanticismo y, dentro de él, por medio de la novela y la poesía llamadas indianistas, en las obras de José de Alencar (*El guaraní* e *Iracema*) y Gonçalves Dias (*Los timbiras, I-Juca Pirama* y *Tabira*) en las décadas de 1850 y 1860.

El nacionalismo romántico, como en casi todos los países latinoamericanos, coincidió con la independencia nacional, alcanzada en Brasil en 1822, y halló su expresión en la exaltación de la naturaleza local y de sus primitivos habitantes. Al triunfo de la temática indianista, sostenido por la crítica y el gran público, algunos escritores europeizantes opusieron, a finales del siglo, una reacción negativa. En relación con ella, los más jóvenes manifestaban su deseo de «vestirse con los colores del país» y así Machado de Assis inicia su ensayo diciendo: «Quien examina la actual literatura brasileña, le reconoce, de entrada, como rasgo principal, cierto instinto de nacionalidad». El ensayo mostrará que el escritor no compartía ni la actitud nacionalista estrecha ni el total repudio a sus manifestaciones. Veía, en tal actitud, ciertas cualidades que no debían ser despreciadas pero, en especial, determinados defectos que era necesario combatir. El hecho de que el ensayo fuera escrito para una revista de Nueva York (*El Nuevo Mundo*), circunstancia destacada por el propio escritor en su texto, también debe tenerse en cuenta, porque tal circunstancia ampliaba el horizonte de su reflexión más allá de las fronteras nacionales.

El famoso ensayo de Borges fue escrito en su etapa de madurez literaria y es el resultado de una larga y sinuosa reflexión acerca del tema. Tras haber ensayado, en la década de 1920, una literatura localista o «de arrabal», y de haber reaccionado, en la década de 1930, contra las tendencias germanizantes e hispanizantes, Borges pasó a defender para sí una identidad cultural múltiple (argentina, hispánica, pero además inglesa, portuguesa y judía) y escribir un tipo de ficción que recibió insistentes acusaciones de estar «enajenada de la realidad nacional», de ser europeizante y bizantina. «El escritor argentino y la tradición» es, según Rodríguez Monegal, «el definitivo punto de vista sobre un tema que extravió y sigue extraviando a la crítica argentina desde hace décadas» (*Jorge Luis Borge, a Literary Biography*, 424/425). La cuestión fue cuidadosamente estudiada por Jorge Panesi en el ensayo «Borges nacionalista, una identidad paradójica» (1994). En su ensayo de 1956, Borges se sitúa contra los rígidos defensores de la literatura gauchesca y la canonización de *Martín Fierro*, para resumir así su posición: «La poesía gauchesca, que ha producido obras admirables –me apresuro a repetirlo– es un género literario tan artificial como cualquier otro».

Analicemos, punto por punto, los argumentos sostenidos por Machado de Assis y por Borges para cuestionar los excesos nacionalistas. La argumentación de Machado de Assis se basa en el prsupuesto universalista sostenido al comienzo de su texto: «Todo es materia de poesía, en tanto cumpla con las condiciones de lo bello o de los elementos que lo componen». Por tanto, sostener que la temática indianista es el único y excluyente patrimonio de la literatura brasileña, es un error equivalente a negarla. Por otra parte, la temática indianista «es un legado tan brasileño como universal» y, siendo así, no debe ser la única fuente de inspiración de los escritores brasileños. «No sentemos doctrinas tan absolutas que nos empobrezcan» aconseja el escritor.

Borges también se opone a ese empobrecimiento temático: «Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo». La reivindicación universalista de Borges va más allá de la simple declaración de principios de Machado de Assis, en razón de las evidentes diferencias de época y de temperamento. Borges considera no sólo que los latinoamericanos tienen derecho a los temas universales («debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo») sino que, por su propia constitución histórica, tienen más derecho a la tradición occidental que los mismos europeos: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental». Machado de Assis no llega tan lejos, pero la declaración de principios es la misma.

El universalismo de ambos escritores no es, en ninguno de ellos, desarraigo, pérdida de identidad nacional. Para el primero, lo que vincula fatalmente a un escritor con su nación es «cierto sentimiento íntimo, que lo convierte en hombre de su tiempo y de su país, aunque trate unos asuntos alejados en el tiempo y el espacio». Adviértase el uso que hace el escritor de las palabras «instinto» y «sentimiento». El «instinto» de nacionalidad es el afán primario y superficial de ser ostensiblemente brasileño, que él atribuye a «una opinión todavía mal formada» y a la falta, en Brasil, de una crítica literaria «amplia» y «elevada». El «sentimiento» de nacionalidad, por el contrario, es la vivencia de la misma como inherente al individuo de determinada tierra y que no necesita cultivar como escritor. Borges, de modo análogo, considera que «ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una afectación, una máscara».

La argumentación de ambos escritores sigue por caminos semejantes. Para comprobar que la nacionalidad de un escritor no reside en su temáti-

ca, Machado de Assis da ejemplos de grandes escritores que trataron temas extranjeros y, no por ello, dejaron de encarnar a sus naciones de modo indiscutible: «Preguntaré simplemente si el autor de *Song of Hiawatha* (Longfellow) no es el mismo autor de *Golden Legend*, que nada tiene de la tierra que lo vio nacer, y cuyo cantor admirable es él; preguntaré algo más: si *Hamlet, Otelo, Romeo y Julieta* tienen algo de historia inglesa o suceden en territorio británico y si, a la vez, Shakespeare no es un genio universal y un poeta esencialmente inglés».

Borges argumenta con un ejemplo semejante y otro idéntico: «Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare su hubiera asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés».

En cuanto al «color local», obtenido por la enfática adhesión a los motivos pintorescos, ambos son implacables. A pesar de su benevolencia respecto a la evocación de la naturaleza americana, Machado de Assis considera el «color local» como «una funesta ilusión»: «Un poeta no es nacional sólo porque incluya en sus versos muchos nombres de flores y pájaros del país, lo cual puede dar una nacionalidad léxica y nada más». Borges habría aprobado la expresión «nacionalidad léxica» o de vocabulario. Al escritor brasileño lo fastidian, sobre todo, la hipérbole y la afectación, la pérdida de la naturalidad en la expresión. De la misma forma, en la poesía gauchesca (y no en la auténtica poesía gaucha), Borges cuestiona «una busca de palabras nativas, una profusión de color local».

Los ejemplos negativos que aportan ambos escritores son muy parecidos. Dice Machado de Assis: «Un notable crítico francés, analizando tiempo atrás a un escritor escocés, Masson, decía acertadamente que se puede ser bretón sin hablar nunca del tojo, así como Masson es escocés y nunca habla del cardo, puesto que tiene una suerte de *escocitismo* íntimo, diverso y mejor que si fuera superficial».

Es bien conocido el ejemplo dado por Borges, así como la provocadora secuencia con que mejora su argumentación: «Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esa ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo prime-

ro que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos».

Machado de Assis habría disfrutado con la ironía borgiana. El escritor brasileño, al igual que el argentino, no reniega de la temática nacional, sólo que ambos rechazan la obligatoriedad de adoptarla y se reservan el derecho de hablar de otras cosas. Machado de Assis muestra que la temática indianista es una fabricación compasiva, ya que poco ha quedado, en la cultura brasileña, de las culturas autóctonas. Por su parte, considera que las huellas conservadas por los cronistas y el buen uso que de ellas hicieron los románticos pueden ser justificados, no ya como la recuperación de un origen, sino como una reparación de esas culturas destruidas: «La compasión, a falta de argumentos más válidos, debería al menos inclinar la imaginación de los poetas hacia los pueblos que respiraron antes los aires de estas regiones, reuniendo en la literatura lo que separó la fatalidad de la historia».

Queda claro que el escritor no advierte razones esenciales, que serían fundamentalmente ontológicas o culturales («argumentos más válidos») para la adopción de esa temática, sino sólo una razón sentimental («la compasión»), ética (reunir lo que separó la historia) y estética (los buenos resultados obtenidos por Alencar y Gonsalves Dias). Por su lado, Borges tampoco desdeña los paisajes argentinos, los gauchos y los compadritos; habiendo alcanzado la madurez personal y artística, los reconoce como conformadores de su identidad, mas no como temas exclusivos, ni siquiera prioritarios. Como explica el autor, en el mismo ensayo en cuestión, su liberación y el consecuente abandono de la referencia explícita sucedieron años antes, al escribir su cuento «La muerte y la brújula», suerte de pesadilla en la cual los barrios de Buenos Aires aparecen deformados y deslocalizados por el uso de nombres extranjeros, como Rue de Toulon y Triste-le-Roy. Ahora, dice, «publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires». Machado de Assis, al igual que el crítico francés citado por él, diría que Borges había encontrado su argentinidad interior.

La cuestión de las identidades exterior e interior fue tratada por Machado de Assis años más tarde, en un cuento de 1882, «El espejo». Se trata de un militar que sólo se ve nítidamente reflejado en un espejo cuando viste su llamativo uniforme, que constituye su «alma exterior». «Toda criatura humana lleva consigo dos almas: una que mira desde dentro y hacia fuera, otra que lo hace a la inversa...» explica el narrador. Hay casos, comenta, «en que la pérdida del alma exterior implica la de la existencia entera». Lo que ahora nos interesa en ese famoso cuento de Machado de Assis, es lla-

mar la atención hacia el hecho de considerar el patriotismo como el alma exterior, la cual, aunque es «enérgica y exclusiva» no deja de ser postiza: « ciertas almas absorbentes, como la patria, por la cual dice Camoens que moriría, ejemplifica el narrador con cierta irreverencia, tanto en cuanto dice respecto a la patria propia como en cuento concierne al gran épico de la lengua portuguesa. Resulta evidente que Machado de Assis no se siente atraído por ese «alma» exclusiva y absorbente, lo que lo lleva a dudar, implícitamente, del patriotismo suicidal de Camoens: « dice Camoens que moriría».

En cuanto a la mera referencia geográfica y social, el novelista la considera con cierto desdén. En el ensayo de 1873 encontramos comentarios sobre la producción literaria contemporánea: «No faltan a algunos de nuestros novelistas cualidades de observación y de análisis, y un extranjero poco habituado a nuestras costumbres hallará en aquéllos algunas páginas instructivas». Tal tipo de observación y de análisis, puramente sociológico, le parece útil sólo como documento instructivo para los extranjeros o como guía turística. Por el contrario, el tipo de novela que propone es casi inexistente: «De la novela puramente analítica tenemos escasísimos ejemplos, sea porque nuestra índole no es propicia a ella, o porque tal clase obras es aún incompatible con nuestra adolescencia literaria». De las dos razones invocadas por Machado, deudoras del determinismo evolucionista de su tiempo, la primera puede parecer verdadera, ya que más de un siglo después de tales palabras, la novela de análisis es todavía escasa en la literatura brasileña. Pero siendo él quien dio a la literatura brasileña, en un momento posterior, la gran novela analítica que le hacía falta, el segundo motivo (la adolescencia literaria) parece inconsistente, por el hecho de la publicación de su obra y porque no se puede decir que la novela brasileña evolucionó o maduró a partir de ella o en relación a ella. Excluidas esas huellas epocales del discurso machadiano, permanece, en lo que nos concierne, la diferencia entre las almas interior y exterior, siendo la primera la que se despoja, no de la nacionalidad, sino de las señas nacionalistas.

El nacionalismo cultural se basa en paradojas. La primera consiste en desear una pureza originaria y sin contaminaciones, siendo que toda cultura se desarrolla en contacto con otras culturas, a través de lentos y complejos procesos de intercambio y asimilación. La segunda es que la afirmación nacionalista, tratando de mostrarse al mundo con todos sus valores (dado que nacionalismo es siempre competición, desde la fanfarronería ufana a la xenofobia) termina reforzando el localismo, el provincianismo, hasta cerrarse al mundo. La tercera paradoja (el orden resulta indiferente para el caso) reside en el deseo de una identificación colectiva, siendo que la iden-

tidad es siempre individual. Así, la paradoja de un nacionalismo insertado en el universalismo sigue sin resolverse desde la Ilustración.

En el caso de las culturas latinoamericanas, las paradojas se multiplican en la medida en que son extensiones exóticas de las culturas colonizadoras: la adopción de las lenguas colonizadoras, española y portuguesa, como en el caso de ciertas colonias independizadas más recientemente, la imposición de la lengua metropolitana en concurrencia con antiguas lenguas locales coexistentes. Expresadas desde el siglo XVI en las lenguas de los conquistadores, nuestras culturas hace tiempo que se apropiaron de tales lenguas, transformándolas y enriqueciéndolas con nuevos vocablos y nuevas entonaciones. En esas lenguas se fueron constituyendo las varias y seculares literaturas nacionales, continuadoras pero independientes de las metropolitanas. De tal modo, la instauración de la identidad latinoamericana se vio impedida de seguir el rígido esquema de Hegel, que implica, en el paso tercero y sintetizador, la eliminación de la alteridad y el retorno al uno. Excluir el elemento europeo sería eliminar el «cuerpo extraño» que es una parte constitutiva de nosotros mismos, parte –por así decirlo– más íntima de cuanto nos queda de indios y africanos, ya que la lengua, como es sabido, es formadora y conformadora de toda visión del mundo y, en consecuencia, de toda cultura (ver Perrone-Moisés 1995).

En consecuencia, el escritor latinoamericano del siglo XIX y de la primera mitad del XX, al definir su identidad cultural, está siempre a vueltas con esa dialéctica intrincada que consiste en confrontarse con una alteridad europea que al mismo tiempo lo excluye y lo implica. En lo que se refiere a la tradición literaria, el problema consiste en apropiarse de la tradición europea y trabajar, al mismo tiempo, en la consolidación de una tradición nacional incipiente pero ya independiente. Tanto Machado de Assis como Borges se preocupan con tal cuestión y saben que el nacionalismo es necesario para la formación de tradiciones nacionales que puedan ser, en un segundo momento, insertas en un contexto universal.

Las contradicciones del nacionalismo latinoamericano no escaparon a Machado de Assis ni a Borges, escritores irónicos y maestros en paradojas y aporías. Comentando las críticas de los nacionalistas a los poetas brasileños del siglo XVIII, considerados demasiado lusitanos, el novelista brasileño estima: «No me parece para nada justa la censura a nuestros poetas coloniales, afectados de aquella enfermedad del «mal gusto arcadiano», como tampoco me parece justa la de no haber trabajado por la independencia literaria, cuando la independencia política estaba todavía en el vientre del futuro y, más que nada, porque entre la metrópolis y la colonia se creó una historia de tradiciones, costumbres y educación homogéneas».

El mismo Gonçalves Dias, ejemplifica Machado, conocido como el poeta de los indios, habiendo hecho sus estudios en Portugal, compuso sus *Sextillas de fray Antón*, lusitanas tanto por el tema como por el estilo arcaizante, una obra que, según Machado, es tan importante como *Los timbiras.*

La misma ilusión de una creación edénica o de una generación espontánea de la cultura argentina es rechazada por Borges: «Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y que no podemos jugar a ser europeos. Esta opinión me parece infundada».

La mayor paradoja, que Machado de Assis no apunta, porque no se le ocurrió hacerlo, o por no dar a su artículo un tono más polémico, consiste en el hecho de que la propia temática indianista, con sus toques de color local, fue estimulada en Brasil por los franceses Ferdinand Denis y Eugène de Monglave, que aconsejaron a nuestros poetas y novelistas que siguieran el camino abierto por Chateaubriand en *Atala.* El nacionalismo literario mismo es una creación romántica europea, paradoja que no escapa a Borges y que él, con feroz humor incontestable, esboza en uno de sus más felices momentos (y, por ello, de los más frecuentemente citados) de su ensayo: «El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas argentinos deberían rechazar por foráneo».

Los ensayos de ambos escritores contienen consideraciones acerca de la lengua. Las de Machado de Assis son bastante convencionales. Lamentando que «entre los muchos méritos de nuestros libros no siempre figure la pureza del lenguaje», el futuro fundador de la Academia Brasileña de la Lengua condena los «solecismos» y «la excesiva influencia de la lengua francesa». El escritor admite las innovaciones, contando con esas «alteraciones del lenguaje», pero efectuadas con cautela, a lo largo del tiempo y poniendo límites a la influencia popular. Para los lectores de hoy, no es éste el mejor momento de su ensayo. Pero la posición conservadora del escritor en relación con la lengua resulta perfectamente adecuada a su práctica de la misma, a su estilo sintético, incisivo, gracioso, rico en sobreentendidos, en resumen: un estilo perfectamente clásico. Las innovaciones de Machado de Assis están en su forma de narrar, en su trato con el lector, en el cultivo moderno de las ambigüedades y del sentido en suspenso, y no en la invención verbal propiamente dicha. Como

en Borges, diríamos. La cuestión de la lengua también fue motivo de larga reflexión para el escritor argentino, que «siente su idioma español como un destino minusválido, como el tosco sedimento de una cultura cuyo élan literario se cierra, sin reabrirse, en las magnificencias verbales del siglo de oro; expansiones literarias de la lengua que son aceptadas para, inmediatamente, ejercitar sobre ellas una crítica feroz» (Panesi 117/118).

Situadas las posiciones de ambos escritores, que tienen mucho de polémico en sus respectivas circunstancias, pero que hoy nos parecen coincidentes en varios puntos, podemos añadir otra consideración. Las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la identidad cultural, en el siglo XIX, se situaron en términos de relación con Europa: civilizado/bárbaro, adulto/niño, viejo/nuevo, mundo/aldea, etc. En el siglo XX, esa reflexión se desarrolló sobre todo en términos de mestizaje cultural. El nacionalismo mestizo es otra paradoja, la mayor de todas. ¿Puede haber identificación, como distanciamiento del Otro, en un proceso de mestizaje? Ahora, en cuanto concierne a nuestros dos autores y sus notables ensayos, resulta evidente el universalismo europeísta de ambos. Ser universal, para los dos, es sobre todo ser occidental, lo cual es perfectamente coherente con el hecho de que la propia valorización del universalismo es un rasgo de la cultura occidental. Machado de Assis, aunque mulato y perteneciente a una sociedad mestiza, estaba casado con una portuguesa, hizo una carrera de «blanco» y, especialmente, vivió un momento histórico en que todavía no se consideraba la cuestión del negro en términos de aporte cultural. Borges, en una sociedad predominantemente blanca, reivindica una identidad cultural múltiple, resultante de una combinación personal única y, en cierta medida, mítica, pero predominantemente europea.

El europeísmo de ambos escritores es asumido sin dejar de ser problemático, no tanto porque los nacionalistas estrechos exijan de ellos una identidad nacional más exclusiva, sino principalmente porque sienten la necesidad de elucidar tal cuestión. En el referido ensayo, Panesi sugiere, con astucia, que ese tránsito entre diversas culturas y naciones está representado, en la ficción borgiana, por la figuras obsesivas del traidor y el espía. El traidor, amenaza intrínseca a la nación, cumple, sin embargo, una función: «El traidor genera alteraciones, es una marca de mutabilidad que produce reacciones defensivas y puede consolidar los lazos del grupo». La función del espía es todavía más compleja: «El espía, traidor en potencia, ese foco de contaminación y de sentimientos ambiguos, por su parte, ilustra el drama de la nacionalidad: amante de su patria, está condenado a vivir en el anonimato y en la anomia que le impone el extranjero, tal como los indivi-

duos, no menos anónimos, viven sujetos a los lazos de las comunidades imaginarias nacionales» (Panesi 127).

En la obra ficcional de Machado de Assis también podemos encontrar a un personaje que encarna las inquietudes del nacionalismo: es la figura del diplomático, personificado en el consejero Aires (*Memorial de Aires*, 1908). El diplomático es aquel que representa a la nación y que al mismo tiempo vive fuera de ella, acabando por desnacionalizarse: «Vi todo por varias lenguas» dice Aires. Yendo de su país al extranjero, el diplomático ve el Brasil de dentro a afuera y viceversa. Su alma exterior se representante de la nación amenaza, paradójicamente, a su alma interior nacional. En *Memorial de Aires* dos figuras de diplomáticos encarnan las actitudes posibles: Tristán, que adopta la ciudadanía de un país europeo y abandona su país, y Aires, que acaba por «volver a su tierra, a su Catete, a su lengua», pero mantiene una visión distanciada de su medio. Alma interior y alma exterior se le vuelven indistintas porque se han mezclado.

La tensión entre el Brasil y el mundo exterior, que no es sólo la de un personaje, sino que emblematiza los dilemas de la cultura brasileña, se resuelven textualmente en un rico e irónico intertexto en que las referencias literarias nacionales y extranjeras se cruzan, y ven alterada sus significaciones por el contacto y el reciclaje. La cuestión del intertexto machadiano fue finamente analizada por Gilberto Pinheiro Passos (1996). Este crítico define así la posición asumida en el *Memorial de Aires*: «Ni nacionalismo romántico, ni determinismo localista del realismo naturalista ni universalismo clásico, sino una tensión dialéctica que discute y profundiza la plasmación de lo nacional o sea que repropone el tema de la representación del Brasil, haciéndola compleja y abierta al patrimonio adquirido fuera del país, siempre con la intuición de reflejarlo del modo más abarcante» (163).

Tal posición, expresa en la idea del instinto de nacionalidad, es asumida en el texto ficcional por el «uso del legado literario como contraposición a los ideales nacionalistas estrechos» (Pinheiro Passos 157).

Tanto Machado de Assis como Borges son demasiado lúcidos como para aceptar la nacionalidad como una esencia ontológica. Perfilado por detrás de la persona del consejero Aires, tan refinado como éste, el novelista brasileño encara el problema con ironía, abundando en aquello que Pinheiro Passos llama una «poética diplomática». La cuestión de la nacionalidad sigue sin tener una solución definitiva, porque es reconocida como una representación imaginaria. El escepticismo de Borges, explica el escritor al comienzo de su ensayo, «no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema (...) más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un

simulacro, de un pseudoproblema». Ambos escritores son finos cultores de la ironía, justamente aquella que falta a los nacionalistas estrechos; una falta de ironía que tiene el inconveniente de llevarlos a una mitología metafísica, la guerra o simplemente al ridículo.

La ironía debería imponerse en cualquier reflexión acerca del nacionalismo, en la medida en que éste depende de la existencia del oponente extranjero: «Toda política de oposición (...) circula bajo el signo de la ironía, sabiéndose ineluctablemente parásita en sus antagonistas» (Eagleton 26). Difícil de cultivar en el terreno político, la ironía encuentra un campo de acción privilegiado en la literatura. Es lo que Eagleton ejemplifica con la obra de Joyce. *Ulises* es caracterizada como «una resolución estética de contradicciones históricas» (35), «un cumplido de Joyce a Irlanda que la inscribe en el mapa del cosmopolitismo». *El despertar de Finnegan* va todavía más lejos, confundiendo anárquicamente todas las identidades. Entre tanto, observa Eagleton, «toda vía, toda mediación dialéctica es rota: lo inmediato y lo universal son igualmente cómicos, están cerrados para cualquier comodidad o devenir conjunto» (36). Como el escritor irlandés y cada uno a su manera, Machado de Assis y Borges encararon irónicamente, en sus obras de ficción, la inextricable paradoja del nacionalismo. Allí donde los escritores menores ceden al provincianismo o, inversamente, a la imitación y a la influencia, los mayores componen un intertexto irónico, donde los elementos extranjeros y los locales producen una combinación inédita que engrandece tanto la literatura nacional como la internacional.

Bibliografía

ASSIS, JOSÉ MARIA MACHADO DE: «Instinto de nacionalidade», *Critica literaria*, Jackson, Rio de Janeiro, 1937.

Id. *Memorial de Aires*, Civilizaçao Brasileira, Rio de Janeiro, 1975

BORGES, JORGE LUIS: «El escritor argentino y la tradición», *Discusión*. Emecé, Buenos Aires, 1957.

EAGLETON, TERRY: «Nationalism: Irony and Commitment», *Nationalism, colonialism and literature*, University of Minnesota Press, 1990.

FITZ, EARL E.: «Machado, Borges e Clarice: A evoluçao da nova narrativa latino-americana», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-junio 1998.

PANESI, JORGE: «Borges nacionalista: una identidad paradójica», *Identidade e representaçao*, UFSC, Florianópolis, 1994.

PASSOS, GILBERTO PINHEIRO: *A sugestoes do Conselheiro*, Attica, Sao Paulo, 1996.
PERRONE-MOISÉS, Leyla: «Paradoxes of Literary Nationalism in Latin America», *Latin America as its Literature*, CNL, New York, 1995.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *El boom de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972.
Id: *Jorge Luis Borges: A literary Biography*, E.P. Dutton. New York, 1978.

Traducción: Blas Matamoro



Georges Rigaud y Mecha Ortiz en *Vidas marcadas* (1942) de Daniel Tinayre

Poemas

Lourdes Espínola

Encontrar mi destino,
mirarlo cara a la cara,
enfrentarlo al espejo de mi cuerpo.
Conciliarlo o no
con mi pasado.
Dejarlo que se instale,
que penetre,
desgaje mi futuro.
Porque está allí
lo mire o no
agazapado
aunque lo ignore
lo rechace
lo eluda
me tomará completa y para siempre
de un sorbo
ahora,
o al minuto antes de mi muerte.

Pegada a ti, como arco irrefutable,
te hablé del paisaje
distante de mis brazos,
tan lejano que se une al horizonte.
De cómo te amé dos veces
antes que fueras y después
demasiado distante.
La muerte, mientras tanto,
tenía la boca tapada
con tu sexo y el mío,
no pudo pronunciar mi nombre,
aún estamos vivos.

Cuando todas las palabras,
esas frutas hermosas,
las deseadas,
fueron usadas para cualquier cosa,
decidí tragarlas.
Pelar cada adjetivo con los dientes,
chupar cada vocal desde la pulpa
y que caigan los jugos
de comas y puntos suspensivos.
Esas frutas amadas,
las palabras transgredidas
por otros,
las rescaté, las devoré.
Hoy están a salvo,
son mi cuerpo.

El poema es el jaguar
tendido en mi cama,
tibio, colorido,
feroz y con pezuñas.
El poema me lame
y me rasguña
me frota entre sus dedos,
hasta hacerme dormir...
Y sólo allí
y de su zarpazo,
me toma entera.
Suya,
entera y por asalto.

La presencia francesa en el cine argentino (2)
Las adaptaciones literarias

Ítalo Manzi

La presencia francesa se hizo sentir en la Argentina desde la revolución independentista de 1810. El sistema jurídico y social fue calcado sobre el modelo francés y el público culto conocía muy bien la literatura francesa. Más tarde, los urbanistas aplicaron los planos del ingeniero Bienvenüe en la construcción del subterráneo de Buenos Aires.

A fines del siglo XIX, la emigración hacia el Dorado de la Argentina estaba en su apogeo; llegaron extranjeros de todos los países de Europa con una mayoría de italianos, españoles y judíos de Europa Central. Los inmigrantes franceses, en menor cantidad, se establecieron en el centro de la provincia de Buenos Aires y fundaron la ciudad de Pigüé.

Gracias a la mano de obra europea y las riquezas naturales del país, la Argentina llegó a ser una de las grandes potencias mundiales entre el comienzo del siglo XX y el final de la Segunda Guerra Mundial. Pero por más que Georges Clemenceau, durante su visita anterior a la Primera Guerra Mundial, hubiese dicho al hablar de Buenos Aires, que «esta ciudad se hallaba por error en América Latina», la *debacle* económica comenzó inexorablemente hacia fines de los años 40, bajo el régimen de Perón. Los regímenes políticos que siguieron tampoco arreglaron las cosas, todo lo contrario.

En lo que al cine se refiere, es natural que en una nación de origen plurieuropeo las influencias hayan sido múltiples, y cuando a partir de 1936 la Argentina llegó a ser uno de los tres grandes centros de la producción cinematográfica en lengua española[1], abundaron las adaptaciones de obras italianas, españolas, alemanas, escandinavas, etc. sin olvidar los temas que podían ofrecer la literatura y el teatro de los demás países latinoamericanos y de la propia Argentina. No obstante, los temas de inspiración francesa fueron numerosos y constantes.

[1] *Los otros dos países son México y España. Tres países, tres cinematografías que nunca rivalizaron porque, a pesar de los orígenes históricos comunes, cada nación desarrolló una cultura y una idiosincrasia propias.*

Durante el cine mudo y en los primeros años del sonoro, muchas películas se inspiraban en letras de tangos o en las «novelas semanales» que podían, estas últimas, tener cierto valor literario. Francia estaba presente, pero se trataba de una presencia muy particular. Sea que el muchacho decente perdiera la cabeza por una mala mujer, sea que la chica buena estuviera atraída por las luces del centro, o simplemente por sufrir una pena de amor, el burdel era omnipresente. Y en un burdel que se respetara la dueña y las mejores pupilas no podían no ser francesas, lo cual respondía a una realidad sociológica que se prolongó hasta los años 30 y que se reflejó en reportajes y en películas europeas[2].

A partir de la primera película sonora, tardía con respecto a otras cinematografías –*Tango*, 1933, de Luis Moglia Barth, que obtuvo un éxito popular enorme–, en la mayoría de los filmes elaborados en torno de este ritmo, había inevitablemente una o varias secuencias que transcurrían en París con alguna panorámica extraída de noticiarios (o, con menos frecuencia, filmada especialmente en París), o reconstruida en estudios con pocos medios, pero «con conocimiento de causa», si se lo compara con las escenas parisienses de los grandes filmes norteamericanos de la época. Por otra parte, ¿hace falta recordar que el representante mítico, la figura para siempre legendaria del tango, el «que cada día canta mejor», fue un francés de Toulouse, Carlos Gardel quien, sin embargo, no interpretó ningún largometraje sonoro en la Argentina? Sus siete películas se filmaron en Joinville (las tres primeras) y en Nueva York (las cuatro últimas).

Dos películas de Manuel Romero (*Tres anclados en París* de 1937 y *La vida es un tango* de 1939) –ambas con Florencio Parravicini y Hugo del Carril– transcurren en gran parte en París, así como *Ambición* de Adelqui Millar (1939), basada en *Rires et plaisirs* de Marcel Allard. Millar acababa de integrarse para siempre en el cine argentino, después de haber trabajado durante más de veinte años en Europa (Holanda, Inglaterra, Francia e Italia). Antes de salir de Francia, Millar había dirigido *Ceux de demain* con la célebre cantante de ópera Ninon Vallin.

Es precisamente en 1939 cuando comenzaron las adaptaciones de obras literarias y piezas de teatro (de los dramas más serios a los vodeviles). Dos títulos de 1939 establecen una norma que seguirá siendo más o menos válida durante los treinta años siguientes.

[2] *Los reportajes de Albert Londres o, entre muchos otros, el filme austriaco* Tänzerinnen für Sud-Amerika gesucht *de Japp Séller (1930, con Dita Parlo, estrenado como* Carne de cabaret*) o el filme francés* Le chemin de Rio *(1936, de Robert Siodmak, con Kate de Nagy y Jean-Pierre Aumont, estrenado como* Cargamento blanco*) cuyo primer título habría sido* Le chemin de Buenos Aires.

Por una parte, el vodevil *Compartiment pour dames seules*, que con el mismo título ya había inspirado un filme a Christian Jaque (1934), sirvió de base a *Mi suegra es una fiera* con Olinda Bozán, una de las dos mejores actrices cómicas de cine argentino (la otra es Niní Marshall). Lo notable es que el mismo vodevil, bastante gracioso y movido pero sin nada muy especial, fuera llevado a la pantalla argentina dos veces más: en 1953 *(Suegra último modelo* de Enrique Carreras con Juan Carlos Thorry, Analía Gadé y Leonor Rinaldi) y en 1978 (*Mi mujer no es mi señora* de Hugo Moser con Alberto Olmedo, Nadiuska y Olga Zubarry).

Por otra parte, *La dama de las camelias*. Porque *Margarita, Armando y su padre*, dirigida en 1939 por Francisco Mugica, es indirectamente la célebre *Dama* de Alejandro Dumas hijo a través de Enrique Jardiel Poncela, que recreó la historia de Margarita Gautier con su cinismo habitual. Excepto la secuencia final situada en París, la acción del filme, excelente por otra parte, se desarrolla en el Buenos Aires de los años 30. Según la versión de Jardiel Poncela, el padre de Armando, que no es un patriarca severo sino un calavera, no se opone al amor de su hijo por la cortesana; al contrario, les ofrece una elevada suma de dinero para que vivan felices el resto de sus días. Y se produce lo que preveía: al cabo de unos meses de amor, lujo y ocio, Armando está harto de Margarita y viceversa. Cuando tiempo después todos vuelven a encontrarse en París, el padre sigue siendo el mismo calavera, Armando se ha casado con una joven de buena familia y Margarita continúa viviendo en el lujo, un poco más tuberculosa que antes. Margarita se aleja en taxi y mira pensativamente la fachada del cine Ritz donde exhiben *La dama de las camelias* con Greta Garbo. Florencio Parravicini encarna al padre, Ernesto Raquén a Armando y Mecha Ortiz, cuya personalidad en el cine de habla hispana tiene casi la misma trascendencia que Greta Garbo en Hollywood, encarna a Margarita.

La otra adaptación argentina de *La dama* es una versión modernizada realizada en 1953 por Ernesto Arancibia, con Zully Moreno, Carlos Thompson y, por primera vez en el cine de su país, Mona Maris. *La mujer de las camelias*, demasiado larga y pretenciosa, tiene secuencias enteras que se supone transcurren en Francia, en las que participaron todos los actores franceses, o que hablaban francés, disponibles en Buenos Aires. Zully Moreno nunca estuvo peor; además, ordenó que cortaran muchas escenas y todos los primeros planos de Mona Maris para que una personalidad tan singular no le hiciera sombra.

En cuanto a Alejandro Dumas padre, tres de sus famosas novelas de aventuras fueron traspuestas a la pantalla argentina. *Los tres mosqueteros* (1946), realizada por Julio Saraceni en el Uruguay, algo insólito si se con-

sidera que el Uruguay no tenía una industria cinematográfica propiamente dicha. D'Artagnan era el atlético Armando Bo, el futuro Pigmalión de la excesiva Isabel Sarli, y autor y realizador de todas sus películas eróticas, mientras que Milady de Winter era Iris Marga, que la televisión francesa apodó «la Madeleine Renaud argentina» cuando en 1989, a los 90 años, actuó en francés sin acento, cantó e incluso esbozó algunos pasos de danza en la obra *Famille d'artistes*, puesta en escena por Alfredo Arias en el Teatro de Aubervilliers.

En 1953, León Klimowsky realizó correctamente una enésima versión de *El Conde de Montecristo*, con el debut en la pantalla argentina de Jorge Mistral, y en 1955, Leo Fleider dirigió *Los hermanos corsos*, con el debut en el cine argentino de otra estrella del cine ibérico: Antonio Vilar. Para no salir del marco de las historias de capa y espada, aunque no sean de Dumas, en el mismo año 1955, León Klimowsky dirigió *El juramento de Lagardere* con Carlos Cores, según la novela de Paul Féval.

Honoré de Balzac estuvo presente en 1943, con una fiel adaptación de su novela *La piel de zapa*, dirigida por Luis Bayón Herrera, e interpretada por Hugo del Carril, Aída Luz, Florence Marly y, en el papel de Rastignac, Santiago Gómez Cou. Si no nos fijamos demasiado en la panorámica sobre el París en *papier-mâché* que abre la película, admitiremos que Balzac no fue traicionado y que el sentido profundo de su obra permaneció intacto.

Dos novelas de Alphonse Daudet fueron llevadas a la pantalla: *Safo* y *Jack*. *Safo, historia de una pasión*, realizada por el jovencísimo Carlos Hugo Christensen, fue el gran acontecimiento de 1943 y un hito en el cine argentino. La atmósfera densa y sórdida, que provocó la prohibición de la película en España y en algunos países latinoamericanos, la desgarrante música de fondo del rumano George Andreani (del que puede decirse que fue el Nino Rota del cine argentino de los años cuarenta), la estupenda realización y Mecha Ortiz en el papel de su vida, hicieron del filme una obra maestra, sobre todo si se la compara con la mediocre versión interpretada por Greta Garbo (*Inspiración*, 1931, de Clarence Brown) o con la muy correcta *Safo* de Léonce Perret (Francia, 1934, con Mary Marquet).

Jack había sido llevada a la pantalla en Francia en 1913 por Victorin Jasset y en 1925 por Robert Sairdreau. *Las aventuras de Jack* fue la única versión sonora. Realizada en 1949 por Carlos Borcosque, fue interpretada por Juan Carlos Barbieri (Jack) y Nedda Francy (la madre casquivana). Fue la última aparición en cine de Nedda Francy, singularísima actriz que si no tuvo la trascendencia cinematográfica que merecía fue porque se adelantó demasiado a su época. El público que llenaba las salas argentinas en la primera parte de los años 30, cuando se exhibían «películas de tangos», no

podía apreciar su sofisticación. Si al hablar de Mecha Ortiz es inevitable una comparación con Greta Garbo, frente a Nedda Francy surge un paralelo con Marlene Dietrich, Lilian Harvey, Anny Ondra o Josita Hernán. Tenía mucho de todas ellas, pero mucho más absolutamente propio. En algunas películas de Arturo S. Mom (sobre todo en *Monte criollo*, 1935), con su figura menuda y platinada, con sus voluntarios amaneramientos en las actitudes y en la voz, Nedda Francy «fue el *art-déco* hecho mujer». Si bien nunca dejó de ocupar un papel importante en el teatro y la televisión, prácticamente dejó de filmar en 1938. Luego intervino en una película italiana –*Finisce sempre così*, 1940, con Vittorio De Sica y Roberto Rey– y en dos más argentinas: *Juan Moreira* de Moglia Barth en 1948, y *Las aventuras de Jack* en 1949.

Guy de Maupassant fue uno de los escritores más adaptados en todas las pantallas del mundo. El cine argentino lo utilizó por lo menos tres veces, con resultados diversos. El cuento *La parure* (*El collar*) se convirtió en 1948 en *La dama del collar*, con Amelia Bence y Agustín Írusta. El realizador fue Luis (o Luigi) Mottura, actor y director teatral italiano, radicado desde 1938 en la Argentina. Hizo mucho cine pero desgraciadamente nunca se le ocurrió pensar que el cine no es el teatro. *La dama del collar* es un ejemplo.

El contenido del cuento *Les bijoux* (*Las joyas*) demuestra que con él puede hacerse una de las obras maestras más puras del cine (*Romanze in Moll* de Helmut Käutner con Marianne Hoppe, Alemania 1942) o una película con buenas intenciones pero malograda por la personalidad del protagonista, Luis Sandrini, que cada tanto hacía un intento por abandonar su personaje habitual y si lo lograba, su público no lo seguía en sus esfuerzos. La película se llamó *Chafalonías* y fue dirigida en 1960 por Mario Soffici.

La herencia, realizada en 1964 por Ricardo Alventosa, con Juan Verdaguer y Alba Mugica, resultó una película muy ingeniosa y de calidad. El contenido del cuento homónimo de Maupassant –para recibir una herencia, un matrimonio debe tener un hijo, pero como el hijo no llega, resulta indispensable sustituir al hombre– fue trasladado al Buenos Aires de 1960 con mucha inteligencia, sin escatimar el humor negro y los ataques sin concesiones a las aberraciones de la sociedad burguesa argentina.

Emilio Zola estuvo presente con *La bestia humana*, que Daniel Tinayre realizó en 1957 con Massimo Girotti, Ana María Lynch y Elisa Christian Galvé y que fue una excelente versión de la novela de Zola.

Ni siquiera Anatole France se libró de una adaptación. Era necesario hallar algo muy especial para justificar el desplazamiento, en 1953, de la estrella de las estrellas –ella misma sigue considerándose tal hasta el día de

hoy–, la única personalidad con el estilo de las diosas del mudo que el cine hablado dio al mundo: María Félix. Si para la otra gran estrella mexicana, Dolores del Río, que filmó su única película argentina algunos años antes (1947), se había elegido una obra tan universal como *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde[3], para María Félix, la elección recayó sobre *Thais* de Anatole France, cuya intriga, que transcurría en la antigüedad, fue traspuesta a la Argentina peronista de ese momento. El título del filme fue *La pasión desnuda*, y el galán de la Félix fue Carlos Thompson. Para una producción tan costosa y lanzada con una campaña de publicidad digna de los norteamericanos, el director no podía ser otro sino Luis César Amadori, un hombre culto y muy buen conocedor de la técnica cinematográfica, pero que, con una falsa apariencia de erudición y elegancia, rebajaba expresamente el nivel de sus guiones y sus diálogos para atraer al mayor número de espectadores. Y lo lograba. Por algo fue apodado «el director de los grandes éxitos», así como su esposa Zully Moreno, ejemplo perfecto de la fórmula Amadori, fue «la estrella número uno del cine nacional». El director no se privó de intercalar algunos diálogos teñidos de propaganda peronista, y tal vez por razones turísticas, no vaciló en reunir en un solo decorado geográfico diversos lugares de gran belleza natural (las sierras de Córdoba, el Calvario de Tandil, Bariloche) que, en realidad, se hallan entre sí a cientos de kilómetros de distancia.

La novela de un joven pobre, según la novela romántica naturalista escrita por Octave Feuillet en 1858, fue llevada al cine ocho veces entre 1911 y 1968, dos de ellas en la Argentina. La versión que más éxito tuvo fue la de 1942, dirigida por Luis Bayón Herrera con Hugo del Carril y Amanda Ledesma. Las aventuras de la novela están trasladadas a una rica mansión de la provincia argentina y se añadieron algunas canciones para que el protagonista no decepcionara a su público. Una de las canciones –*En un bosque de la China* de Roberto Ratti– tuvo un éxito sensacional y se siguió cantando durante muchos años en los países de lengua española. La versión de 1968, en colores, también titulada *La novela de un joven pobre*, fue menos trascendente. Dirigidos por Enrique Cahen Salaberry, actuaban el cantante Leo Dan y Niní Marshall, menos eficaz que de costumbre por no haber podido escribir sus propios diálogos.

Madame Bovary, según la novela de Gustave Flaubert, fue en 1947 otro vehículo de prestigio para Mecha Ortiz, dirigida por Carlos Schlieper.

[3] *La película se llamó* Historia de una mala mujer, *fue realizada por Luis Saslavsky, y fue, esta vez sin duda alguna, la mejor de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Wilde.*

El misterio del cuarto amarillo de Julio Saraceni (1947) con Herminia Franco y Santiago Gómez Cou, fue una correcta adaptación de la famosa novela policial de Gaston Leroux, pero no tuvo el éxito esperado de manera que no se filmó su inevitable segunda parte *El perfume de la dama de negro*.

Los ojos más lindos del mundo de Luis Saslavsky (1943), con Pedro López Lagar y Amelia Bence, sobre la base de la novela homónima de Jean Sarment, fue, con el contenido trasladado a la Argentina, una nostálgica reconstitución de la burguesía de Buenos Aires desde comienzos del siglo XX hasta los años treinta.

El número de adaptaciones de obras teatrales no fue menos copioso. *El juego del amor y del azar* de Marivaux dio lugar a una película bastante interesante. Leopoldo Torres Ríos (padre de Leopoldo Torre Nilsson), realizador y guionista, utilizó la intriga de Marivaux como contrapunto de otra intriga moderna que abre y cierra la película, y en la que cada personaje, interpretado por el mismo actor que en la historia central, es exactamente el opuesto de lo que cuenta Marivaux. Actuaba Silvia Legrand, la hermana melliza de Mirtha, que puso fin a su carrera con este filme[4].

Victoriano Sardou fue adaptado tres veces: *Madame Sans Gêne* (1945) resultó una superproducción costosísima dirigida por Luis César Amadori donde Niní Marshall hacía de las suyas en la corte de Napoleón; *Fedora*, rebautizada *El precio de una vida* o *Tormenta en el alma* (1947), fue una coproducción con Chile dirigida por Adelqui Millar e interpretada por Mecha Ortiz; y la comedia *Divorçons* brindó el contenido a *La señora de Pérez se divorcia* (1945) comedia sofisticada dirigida por Carlos Hugo Christensen, con Mirtha Legrand, Juan Carlos Thorry y Tilda Thamar.

Hubo también adaptaciones de autores contemporáneos y comprometidos, nada menos que Sartre y Camus, o de autores tan poco comprometidos cuanto más amenos como Guy des Cars.

Huis clos de Jean-Paul Sartre fue filmada en Buenos Aires (1962) en doble versión –argentina y norteamericana–: respectivamente *A puerta cerrada*, dirigida por Pedro Escudero con Duilio Marzio e Inda Ledesma, y *No Exit*, dirigida por Tad Danielewsky con Viveca Lindfords, Ben Piazza y Rita Gam. La estadía en Buenos Aires de algunos integrantes del Actor's Studio, que representaron a Sartre en la escena, explica la realización de un proyecto tan singular.

[4] *Silvia Legrand, en realidad, retornó al cine a fines de los años cincuenta y filmó tres películas entre 1959 y 1962.*

La peste de Albert Camus fue filmada con el mismo título en 1991 con la dirección de Luis Puenzo y la interpretación de William Hurt y Sandrine Bonnaire.

Daniel Tinayre utilizó dos veces a Guy de Cars con todos los riesgos y beneficios que ello podía implicar: *Bajo un mismo rostro* (1962), basada en *Les filles de joie*, con Mirtha y Silvia Legrand, Mecha Ortiz y Jorge Mistral; y *Extraña ternura* (1964), basada en *Cette étrange tendresse*, con Egle Martin, José Cibrián y Norberto Suárez. En la primera una monja ocupa el lugar de su hermana melliza, una prostituta, para demostrar que ésta es inocente del crimen del que se le acusa; en la segunda se roza el tema de la homosexualidad con grandes toques dramáticos.

No obstante, fueron las comedias brillantes, los vodeviles y los dramas burgueses, los que más se adaptaron en el cine argentino. Georges Feydeau, Henri Verneuil, Mouézy-Éon, Alexandre Vison, Birabeau, Maurice Hennequin, Jean de Letras, Alfred Varcourt, Pierre Gavault, etc. fueron el punto de partida de muchísimas películas que sería largo enumerar. La mayoría de esas piezas ya se habían filmado en Francia pero también se habían representado en los teatros porteños, por lo que no podría hablarse de *remakes* de filmes franceses que, en la mayoría de los casos no se habían distribuido en la Argentina.

Entre las *remakes* propiamente dichas –de películas que se habían exhibido en Buenos Aires con éxito– podemos citar cuatro casos. *La muerte camina en la lluvia* (1948) de Carlos Hugo Christensen fue la *remake* de *L'assassin habite au 21* de Henri-Georges Clouzot; *Abuso de confianza* (1950) de Mario Lugones con Olga Zubarry fue la del filme homónimo de Henri Decoin (1937) con Danielle Darrieux; *Mi mujer está loca* (1952) de Carlos Schlieper y Enrique Cahen Salaberry, con Amelia Bence y Alberto Closas fue la *remake* de *Florence est folle* de Georges Lacombe, y *Asunto terminado* de Kurt Land (1953) fue la de *L'inévitable Monsieur Dubois* de Pierre Billon.

Las cosas se complican y se pierde el hilo entre *remakes, no remakes* y *premakes*. Para concluir, mencionaremos dos casos en que las cosas se dieron al revés: un filme argentino muy famoso que tuvo una oscura *premake* francesa el año precedente, y un filme argentino no tan oscuro que fue la *premake* de un filme francés famosísimo.

El primer caso es el de *Los árboles mueren de pie*, la obra de Alejandro Casona que se mantuvo en cartel durante varios años con la actriz española Amalia Sánchez Ariño, inmensamente popular entre la gran masa del público del Río de la Plata a pesar de sus recursos histriónicos fáciles o precisamente a causa de los mismos. Carlos Schlieper llevó la obra a la panta-

lla (con la Sánchez Ariño, por supuesto) en 1951. Un año antes, Jean Stelli había realizado en Francia una oscura adaptación de la obra de Casona: *May*, con Gaby Morlay, Philippe Lemaire y Françoise Arnoul, pero el filme de Stelli sólo conservaba el aspecto melodramático del relato –agravado por la ceguera añadida de la anciana– y no utilizaba los toques surrealistas de la pieza, que sí estaban presentes en el filme argentino.

El segundo caso es el de la novela policial de Nicholas Blake *The Beast Must Die* que Claude Chabrol filmó en 1969 (*Que la bête meure*), pero que en la Argentina ya se había llevado al cine en 1952: *La bestia debe morir*, dirigida por Román Viñoly Barreto, con Laura Hidalgo y Narciso Ibáñez Menta*.

* *La primera parte de este trabajo se publicó en el número 617.*



Mecha Ortiz - 1947

Cuaderno del molusco
(Fragmentos)

Jordi Doce

La cola del tiempo, atacando en sueños.

*

El serrín de la lectura. Y el que frecuenta los libros con vocación de barrendero.

*

Le dicen que está en las nubes. No lo está, piensa, pero les agradece la equivocación.

*

Todo lo que no vemos, rebotando en la frente.

*

Cada mañana, al salir de casa, recorre la calle de los pensamientos inútiles.

*

Nubarrones remotos. Todo lo que escribe es un puente hacia la tormenta.

*

Un molusco ciego en la profundidad: el corazón.

*

Ojos que no ven, corazón que presiente.

*

La tierra avanza a dentelladas por el aire y nace un puente.

*

El aire se lastima al pasar por las cerraduras.

*

Tras la puerta, la mano que sostiene la manilla.
Tras la puerta, la mano que empuja y no se espera mi ausencia.

*

Escalar montañas: reducir su escala.

*

Con la miel en los labios. Triste, sin duda, pero aún no han llegado las moscas.

*

Lo que más desea: darse cuenta de su propia decadencia. Tan preocupado está por ella y tan intensamente se escudriña que no escucha las palabras de los demás, el coro de elogios vacíos que anuncia su final.

*

Es de los que piensa mejor en una casa ordenada.

*

El poeta que pasea con su cuaderno y toma notas de esto y aquello: le sirven para dar el salto deseado. Pero lo realmente admirable es saltar sin apoyos.

*

El deseo no existe: insiste.

*

Las palabras y nosotros, sus hormigueros.

*

La cabeza, donde el cielo declara su verdadero peso.

*

Todos los meses le recortan el seto de la esperanza.

*

El que se llegó hasta la muerte y la vadeó.

*

Los atentos, los lúcidos, los inteligentes: durmieron lo justo antes de nacer.

*

Cordura: corazón que dura, que quiere durar.

*

Su jactancia inútil, como una ventana que se vanagloriara de sus vistas.

*

En aquel país, al que dice *yo* le sale de la boca una burbuja impermeable. Tiene que vivir en ella durante un día como castigo.

*

Nostalgia de la época en que las unidades de medida eran humanas: pies, dedos, codos, pulgadas.

*

El hombre *desesperado*: nadie lo espera a ninguna hora, en ningún lugar.

*

Imaginar que ciertas partes del cuerpo tendieran a envejecer y morir antes que otras. La vida, convertida entonces en un esfuerzo por concertar las diversas decadencias, de manera que todas las partes del cuerpo murieran *a la vez*.

*

El mendigo que recibe una moneda de oro y no se atreve a usarla, por miedo a que sospechen de él. Así algunos hombres y sus epifanías secretas, el relato de sus asombros.

*

Se sienten aludidos y él se ofende: le han descubierto.

*

Las cursivas, difíciles de leer, como si se apartaran de los ojos en el último momento.

*

Es un experto, pero es sólo eso.

*

El corazón del viajero, en forma de espiral.

*

La tristeza, cuando la sombra se agria.

*

Palabras desmedidas, para medirse mejor con el mundo.

*

Corre de un extremo a otro, pero sólo consigue que el centro se aparte.

*

La boca como una válvula de presión: habla o calla para regular su gravedad, se abre y cierra por turnos, como la espita del globo, está en el aire pero no muy alto, para no extraviarse.

*

Alguien dice tu nombre, y ya te sientes expuesto.

*

La huella de las gaviotas en la arena: proyectos de fósiles.

*

El que al dar la mano aparta aire.

*

Los ojos de la sorpresa. *Se le salieron de las órbitas.* Por un momento son de su asaltante.

*

Palabras que se ponen de puntillas para ver en qué acaba la frase. Las que se suben a hombros de sus vecinas. Las que protestan si no encuentran lo prometido. Las que se desengañan.

*

Coincidencias, casualidades: el tiempo y su póker de ases.

*

Los bordes romos del trazo de tinta: no sabes si escribes sobre la herida o si la herida es lo que escribes.

*

La leyenda viene a sustituir la ausencia. Pero como no sabe situar lo ausente, crece y se multiplica para cubrir todos los vacíos posibles, un eco en cuyo centro sonríe un error.

*

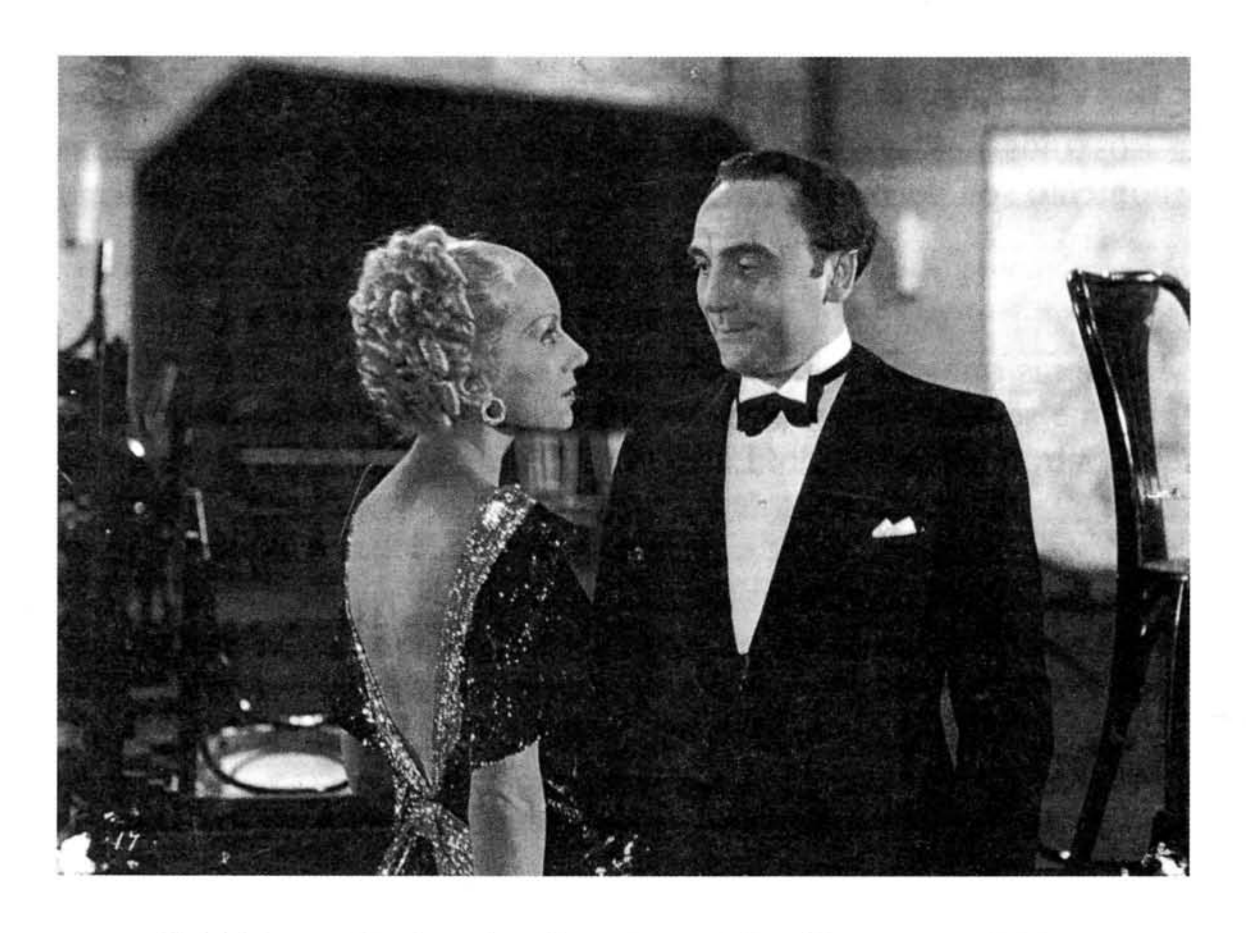
El seductor: acaricia el cielo con sus párpados.

*

Poema, galería de espejos. Pero lo que se pasea por sus corredores es invisible.

*

El tiempo: su llama es más fría que sus brasas.



Nedda Francy y Domingo Sapelli en *Monte criollo* (1935) de Arturo S. Mom

Lavapiés (y 2)*

Ana Basualdo

GUERNICA.–Saturnino Soria se levanta a las ocho de la mañana para ocupar su puesto, a las diez en punto, en el umbral del Reina Sofía. Los martes, cuando el Reina cierra, lee el *ABC* de diez a doce, consiente en ir con su mujer a la Casa de Campo y, a la siesta, otra vez el *Guernica*. Esa cátedra forzosa en la puerta del Reina no sólo exige paciencia y pies sufridos sino también, para refrescar la memoria, un vistazo semanal al libro que hace doce años lo iluminó, le hizo perder el trabajo de guía en el Casón del Buen Retiro y lo empujó a cumplir, en el umbral que traspasan distraídos de todo el mundo, una misión. Lamenta que el 25 de octubre de 1981 todavía no hubiera recibido la señal, porque aquel primer día ruidoso del *Guernica* en España lo habrían escuchado. No habrían aceptado la verdad, porque no la acepta nadie pero, al menos para seguir la fiesta, habrían escuchado. En aquella época, además, no lo aquejaban tantos tics: no abría y cerraba la boca, sin parar, como un pez, ni se hamacaba desde la nuca hasta las rodillas, como un judío de rizos ante el Muro. Ahora, él también, de espaldas al muro del Reina Sofía, tiene en la mano izquierda, abierto en la doble página de la reproducción, su propio libro sagrado. Fue casual, el encuentro con el libro que lo iluminó. En el mostrador de la *Cafetería del Prado* había jugueteado un rato con la tarjeta de invitación de una editorial; la leyó de reojo y, como si hubiera oído una orden, aquella tarde fue a escuchar al profesor murciano que se atrevía a decir la verdad. Se lo anunció a su mujer, en mitad de la cena: «El *Guernica* no tiene nada que ver con Guernica», y su mujer le dijo: «No seas cabezón». Pidió que lo cambiaran de sala y, delante del cuadro, ante una hilera de turistas asiáticos, que no entendieron pero asintieron con respeto, estrenó la prédica: «Nada que ver con Guernica, sino con Rubens». Lo despidieron. Entonces se duchaba cuatro veces por semana: ahora se olvida, y del traje azul brilloso y arrugado sale olor a dejadez y cansancio. Cuando el cuadro pasó al Reina Sofía, ya se sabía el libro de memoria y, con la ayuda de algunos extranjeros fieles al Prado que lo conocían desde hacía diez o veinte años, había aprendido a recitar los fragmentos fundamentales en inglés y en francés. La prédi-

* *Ver la primera parte del texto en el número 617.*

ca de una verdad como aquella, se había dicho, exige estudio, salud y sacrificios. Se apostó en el umbral, con el libro abierto en la mano izquierda y el brazo derecho extendido primero hacia el que pasa y en seguida hacia la reproducción, como si hiciera presentaciones en un cóctel. La frase de reclamo, hasta hoy, no ha variado; dice, hamacándose: «¿Le explico el Picasso? / Nada que ver con Guernica. El / socialismo no deja». Al principio, no aceptaba dinero a cambio de la entrecortada clase de historia del arte; para tranquilizar a su mujer, pide ahora, pero casi nadie se las da, cien pesetas. Un holandés de veinte años, con mochila, con salpicaduras de polen en la nariz, con una libreta y un billete de metro en la mano, es el único que lo escucha. Han pasado jubilados yanquis, tambaleantes matrimonios ingleses, escolares de Chamartín, japoneses intemporales, y todos ellos –Saturnino Soria está seguro– van camino del *Guernica*. Los peores, dice, son esos, y señala a españoles de mediana edad –Saturnino los conoce por el perfil, porque son delgados, porque vienen a la siesta– que desprecian el *Guernica* y van derecho a ver la cera y los fieltros de Joseph Beuys: «Son cristianos nuevos, socialistas, taimados», dice. Pero el holandés rotoso y elegante, quizá para descansar del peso de la mochila, se para en el umbral y, girando despacio la cabeza, hunde la mirada en el libro abierto. Saturnino Soria se abalanza y recita en inglés:

–¿Le explico el Picasso? / Nada que ver con Guernica. El / socialismo no deja –el holandés sonríe, se pasa la mano por la cara y, sin darse cuenta, se quita la nariz de polen–. Son / cien pesetas.

Saturnino habla hamacándose, el dedo índice se desliza por el *Guernica* como siguiendo ríos en un mapa:

–Marte / acaba de abrir / la puerta del / templo de Jano /, que se cerraba en época de paz/. Sale con un / escudo / y una / espada / ensangrentada. Venus, con sus Cupidos, / trata de retenerla. La madre / con un niño / en brazos / indica / que, cuando hay guerra, no hay maternidad. El / arquitecto / está caído de espaldas, con / los / instrumentos / en la mano. La mujer afligida, con el velo / roto, es Europa, que sufre / saqueos, ultrajes y desgracias, y la rama de / olivo...

–Espere –dice el holandés, apuntando todavía en la libreta (en la tapa, en letras azules y verdes: «Aloha. From Paradise»)–. Me está mostrando el *Guernica*, pero me habla de Rubens, de *Los horrores de la guerra*.

Son las tres de la tarde. El holandés retrocede, buscando la sombra de un plátano. Saturnino, que aguanta el calor desde hace cuatro horas porque no se permite deslices, aprovecha el ágil paso atrás del holandés y suspira aliviado, al sentir en la piel ardiente la sombra en punta del último puñado de

hojas. Y ahí, en el paso adelante de esos zapatos pesados y polvorientos de vendedor de Biblias, el holandés debió reconocer, como quien huele una presencia en la oscuridad, el olor de un mandato. El holandés no puede descifrar esa ropa de empleado de correos jubilado, esos calcetines como acordeón, esos dos dientes de oro, ni saber que allí, en el umbral por el que pasan los *cristianos nuevos* para ver a Joseph Beuys y a Bill Viola, el hombre es como un ahogado vergonzoso que sale a flote; como un primo tarado al que atrancaron en el altillo pero que saltó por la ventana con cartas del abuelo, obscenas, en la mano. El holandés eso no puede verlo, pero sí mirar al hombre a contraluz: en ese paso adelante en busca del alivio de la sombra, en esa concesión mínima, el holandés nota el andamiaje de paciencia y de trabajo forzado que sostiene ciertas *manías*. Averiguó, después. Le dijeron que el hombre está loco, que a veces sube a la biblioteca para comprobar que nadie haya escondido el libro del profesor murciano que le «abrió los ojos», que no gana más que cinco monedas de cien por semana, que la mujer viene a buscarlo como a un perro perdido, que alguien le ofreció un puesto de guardacoches y que él contestó: «No puedo. Debo explicar que el *Guernica* no tiene nada que ver con Guernica. El socialismo no deja».

–Naturalmente –dice Saturnino, en un inglés mugido–: Rubens. Es un calco, sólo que lo que en Rubens está a la derecha, Picasso lo puso a la izquierda, y viceversa.

El hombre lleva, abrochada en la solapa, una fotocopia de su viejo carnet de guía del Prado.

–¿Saturno?

–Saturnino Soria, de Guadalajara –vuelve al umbral, para atajar a una pareja de alemanes con bastón, que ni lo miran.

–Olvídese de esto. Váyase a su casa, a descansar... –el holandés da un paso largo adelante, el cuerpo todavía en la sombra, el brazo extendido al sol.

–No puedo –contesta, de perfil.

–Saturno también era Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola. Y la guadaña. Y el reloj de arena –dice el holandés, ya entero bajo el sol, la mochila al hombro.

Saturnino se ríe como si le hicieran cosquillas, y se le ven los dos dientes de oro y la lengua blanca.

NO ENTIENDO, ALICE.–La mujer se levanta de la cama; cruza el comedor sorteando fotos de desfiles de moda desparramadas por el suelo, que el cable largo desparrama más; estira la mano para bajar la música y abre la

puerta. A Shabaz lo ofende que la mujer siga hablando por teléfono y, de un envión, se mete en la cocina con una ventana que da a sábanas tendidas. La mujer, sentada en la alfombra, rodeada de fotos, apoya la cabeza en el sofá y el teléfono, en la rodilla, de espaldas a la cocina. El pelo corto y rubio, los ojos color miel, la boca pintada de bermellón, *shorts* blancos y sandalias de cuero fino. Dice, en voz baja: «Una corbata horrible, que debe ser lo más parecido a un pavo real que encontró por aquí, el pobre». Apoya el teléfono, y el codo, ahora, en la alfombra; se da vuelta y levanta la voz: «Te vas a morir de calor, con esa americana». Shabaz aparece en el pasillo, sonriente, reconfortado, alto y delgadísimo, muy joven: se quita la americana negra, con brillos, y la corbata también brillosa, con figuras verdes y doradas. Al sonreír, se afea un poco: lo único que lo afea son los dientes, muy blancos pero demasiado separados, y quizá por eso cecee. La habitación, desordenada y en calma, con suelo de linóleo gris y pintada de un gris tan suave que la hace volátil. La mujer recostada en la alfombra vista desde arriba parecería, por los *shorts* blancos y las sandalias, una de aquellas chicas americanas de los años 50 fotografiadas en veleros desde una avioneta, las piernas muy largas extendidas de una manera que se perdió. Alrededor de la mujer burbujean cosas aparte, desligadas de la luz cruda de afuera, de los gritos que llegan de la calle y también de lo que pasa en la cocina. Las fotos de modelos en bañador desparramadas en la alfombra de rayas grises y blancas, la biblioteca de varillas de acero, las hojas de la *New York Revue of Books* sueltas en el sofá, las piernas extendidas como en los años 50, las manos y los hombros con pecas, el gris que cura la luz de afuera y alisa las esquinas y los zócalos, la canción de las Andrew Sisters que ahora apenas se oye, todo ese desperezo anacrónico burbujea aparte, y, ahora que la mujer está a punto de colgar el teléfono, parece que la claridad agrisada y bamboleante se repliega como cortinas arrancadas de un manotazo. No tan rápido, ni tan brusco, pero sí hay, cuando la mujer cuelga el teléfono, un cambio de aire, y se oye más, de pronto, el ruido de ollas en la cocina; se presiente la lucha que tiene lugar, allí, en el regalo y el miedo. Shabaz trajo, en una lata de galletas holandesas, sin papel de aluminio debajo, ya cocido, arroz con cayena y coriandro. Se inclina, la camisa blanca arremangada, y vuelca en un plato el arroz tibio, no con cuchara sino con tenedor. En el pasillo, ahora, expectante: las dos manos sostienen el plato como si fuera una vasija de culto.

–Hay bandejas, por allí –dice Alicia. Una lid imposible entre animales de distinta familia, como si un colibrí cortejara a una cabra–. *Bandeja*: ¿entiendes?

–¿Gusta? –Se sienta con brusquedad, perfumado y fanático, y después se queda quieto. Los ojos se le encienden, al tocar, con las dos manos, la rodi-

lla de la mujer y en seguida se apagan. Soñador, fatalista, se equivoca; no sabe tantear, probar. Duda, pero con devoción y temor, rabioso o esperanzado. Conoce el orgullo y los sufrimientos del orgullo, pero espera, como un cisne, en lugar de descifrar. El cuerpo, flexible como un junquillo, podría, sin embargo, apoderarse de la claridad gris y arremolinada; aprovechar que, al mover las manos, al inclinarse, el aire se vuelve más claro y asentado, como si se hubiera retirado una marea. Pero la mirada se apaga en seguida en reproches dulces o en asomos de cólera, que también se retiran, y dejan una resaca de bonhomía doliente.

–*Te* gusta: aprende a hablar. En tres años, deberías haber aprendido –Alicia fue a la cocina y volvió, en un zigzag relampagueante; pone la bandeja en la alfombra, como si fuera picnic, entre el teléfono y las fotos de bañadores.

–¿Gusta? –quiere recompensa o motivo para ofenderse.

–Está bueno, sí. Un poco frío.

–Alice, yo no tener suerte –suspira, apoya la cabeza en el sofá, cierra los ojos.

–No *tengo* suerte –dice Alicia con suavidad. Él se ríe. Se despierta, traga saliva, apoya los codos en las rodillas, y parece que se va a hacer dueño de la brecha abierta, pero, devoto, toma la tregua por victoria, y, como los pingüinos que corren detrás del mar y se sorprenden de que cada vez el mar vuelva a la playa, se derrumba al comprobar que dura tan poco.

–Cuando no verte, yo esperar o recordo –la nuca otra vez apoyada en el respaldo, los ojos cerrados, las pestañas largas, la piel azulada y pulida, oro en la mano izquierda, la camisa lavada en una fábrica de perfumes dulces.

–*Cuando no te veo, espero o recuerdo* –corrige Alicia, desde la cocina, áspera otra vez.

–Vale, Alice, vale. Tú no gustar mí –se levanta, alto y fuerte por la ira, pero en seguida se sienta en el suelo (no en la alfombra), rumiante. Se le ocurre algo–. Yo traer regalo para ti. Pedir a tío mío en Pakistán y tío mandar conmigo mío.

–*Amigo*, por favor –Alicia, en el pasillo, con las manos en la cintura. Al oír el teléfono, Shabaz se eriza, y casi grita.

–No, teléfono ora no –saca un resplandor envuelto en plástico transparente de un bolsillo de la americana. Alicia aspira hondo, conecta el contestador, se deja poner aros y collares de brillos violentos. A Shabaz le brota una sonrisa radiante, y, como si esas joyas abigarradas y familiares en la cabeza y el cuello de *Alice* sirvieran para pasar de la privación al derroche, parece, de pronto, descansado y sin dudas. La mujer rubia con las joyas pedidas, una noche, desde un teléfono público, y recibidas, junto con vídeos de

melodramas paquistaníes y cartas del padre, en un piso de veinte metros atiborrado de amigos, de zapatos, de toallas pulcras y cortinas polvorientas, de griterío, de cordero humeante y de rezos. En esa densidad, en ese aire escaso y perfumado (Michaux escribió que respiran cómodos donde un perro se asfixiaría), en ese cuarto de guetto de la calle del Olivar había recibido, envueltos en plástico, los aros y los collares. Todo lo envuelven, él y sus parientes, en bolsas de plástico. Pero lo transporta, lo muestra y lo regala como si desenvolviera seda: lo que no es seda no se esconde porque no se ve. El fracaso, después, derrumba como una oración desatendida.

–Gracias, pero esto no es para mí –dice Alicia. Shabaz se sienta ahora en el sofá grande, el mismo en que se tendió, noches atrás, desnudo, tapándose con el calzoncillo arrugado, el cuerpo negro largo y liso como desprendido de un friso de bronce.

–Si tú no querer mí, yo muerto. Vivo, pero muerto. Ver cielo, y no querer ver cielo. Ver chicas, y no querer chicas. Cuando ver tú, cuando tú sonreír, no cuanto tú enfadada o cuando no gustar regalo, yo contento, yo fuerte. Yo, antes, *muy* fuerte –el puño levantado, la cabeza alta, el perfil de guerrero de moneda–; ahora, cuanto tú no sonreír, muerto. Tú, aquí –la palma entera pegada al pecho, los dedos abiertos, la mano como una limpia raíz arrancada. Tú sonreír –la palma firme, en el pecho–, aquí, pero, cuando verte, tú no sonreír. Yo no entender, yo no *entiendo*, Alice.

–Cuéntame otra vez aquello del mar.

–¿Gusta?

–*Te* gusta. Si te pido que lo cuentes...

–Yo primero no venir Madrid; venir Barcelona. Solo, con vaso whisky, caminar por lugar que gente pescar, lugar duro...

–Espigón.

–Spigón. Mar, *muy* guapo. Yo senté, spigón. Mar decir mí: «Bienvenido». Todo noche. La arena, cristal, cristal roto, por luces de chiqui...

–Chiringuitos. ¿Y tú qué le contestaste?

–«Gracia', hombre».

EL EDÉN.–María tiene cuarenta años. Es de gestos precisos, conscientes de que una mano se mueve para algo, y de que no hay error posible. Más que rígida o alerta, parece que sigue una órbita en desacuerdo con el entorno, pero pausada y exacta. Órbita que el entorno rompe continuamente, y que recomponer cada vez cuesta más. A veces vienen a visitarla viejos alumnos. Debe haber sido desabrida y abrupta, al enseñar, o demasiado tierna. Dejó las academias porque no aguantaba, dice, el culto a lo inexacto, a lo torcido y a lo novedoso. Ni a lo desordenado: cómo no van a estar,

y por qué, el tenedor y la zapatilla donde tienen que estar, como cada palabra o cada viga. Se cansaron de oírle los sermones y de asistir a su fragilidad y a sus ataques de rabia. La tenían por profeta orgulloso y enlutado, en su desierto. La acusaban de no conformarse y de quejarse: seguramente ellos gritarían, dice ella, *¡fuego!*, si hubiera un incendio, ¿no? A los que la contradicen les contesta, suspirando, haciendo ver que reprime insultos: *Si usted lo dice...*; a los que apuntalan frases vacilantes con cuatro o cinco *¿entiende?*, les contesta, suspirando: *Creo que entiendo...* La posibilidad de decir, para quedar bien, una cosa por otra, le parece extraña, muy extraña, y mira a las mujeres coquetas como a las hormigas, con la boca abierta. La alegran algunos animales: los gatos saltimbanquis, los perros blancos bien bañados, los pájaros y las lagartijas. Al levantarse, el cielo limpio y el aire limpio le dan un empujón cordial. Los helados y las caminatas la incitan y la hacen soñar como a otras mujeres los bailes y las blusas recién compradas. De las gaseosas desconfía: revuelve con una cuchara larga y mira subir las burbujas, y explotar, a contraluz. Cocina con destreza (verduras, bizcochos, y les pone encima una servilleta almidonada) y se ensaña con las mujeres que no saben o no quieren. La asquean los restos de comida hasta de su propio plato. Lavar sábanas y toallas de baño le enrojece las mejillas de energía liberada. Compra, en rebajas, ropa neutral, y se teje sueters holgados de colores lisos. Lee el diario de punta a cabo, para acopiar chistes de bruja. Al teléfono contesta con un suspiro, para que se note que le cansan los reencuentros, la promiscuidad de opiniones y hasta, antes de saber quién es, el que llama. Pero al que llama le dice: «Nunca me llama nadie». Si hubiera participado en aquella controversia judía en la que hubo que contestar una pregunta inútil –Es bueno o no que el hombre exista–, se habría puesto del lado de los que creían que no. Pero, ya que estamos aquí, cree, como los que contestaron que sí, que cualquier hombre famoso es un hombre perdido y que los tímidos no pueden aprender ni enseñar a los (como ella) impacientes. Los ojos castaños muy claros le chispean coléricos cuando descubren basura en el umbral y en la calle, sobre todo los ceniceros de coche vaciados en las esquinas. Exagerada, exagerada, tiene un secreto, y se lo oculta a todos y a sí misma: soñó una vez con un momento al que habría que llamar edén, pero no recuerda más que una brisa y un olor a limón. El recuerdo la empuja a limpiar, barrer en la escalera pelusa, en la acera colillas, papeles, plásticos y vómitos. La empuja a ir adonde la ciudad mal ventilada termina. Camina por Embajadores con un vestido (casi una bata) de floreado antiguo. Dobla, en lugar de bajar por la calle de Toledo, y pasa por descampados, terraplenes, edificios rojos sin terminar. El aire es limpio pero al sol, en la glorieta de las Pirámides, lo tapa y lo des-

tapa un amontonamiento de niebla y nubes negras. El cielo aquí tiene horizonte, como en el campo seco, liso y ventilado en que nació. Zarzas secas y pastos altos contra las paredes de un viejo hotel quemado. Dos ciclistas dan vueltas a la plazoleta. Pasa un solo coche, rojo. Un negro con zapatillas blancas, que casi la roza y no la ve, llega al final del puente de Toledo. Ella pisa el primer adoquín y pasa la mano por el primer rizo de piedra del puente. Las nubes negras se agrupan y se disuelven alrededor del estadio Vicente Calderón, y, como una sierra, le mellan los bordes, el limbo circular. También a los enormes silos blancos llenos de cerveza. Pero la roída de niebla y nubes tiene el movimiento fluctuante de las olas. Hunde el estadio e hincha los silos hasta reventar, y después baja al Manzanares sin un solo pato o pez, oscureciéndolo de falsa humedad, y a los veinte carriles de la autopista. Y deja libres, cercados de blanco inestable, los miserables remedos de jardín francés, a los costados de los carriles. La niebla no roe el puente, pasea con silencio de trapo de franela, y la mujer es, en ese amortiguamiento, la única cosa viva y enojada. La niebla la tapa y la destapa como una sábana lenta, pero no le quita el rojo de insolada, la tozudez de sorda.

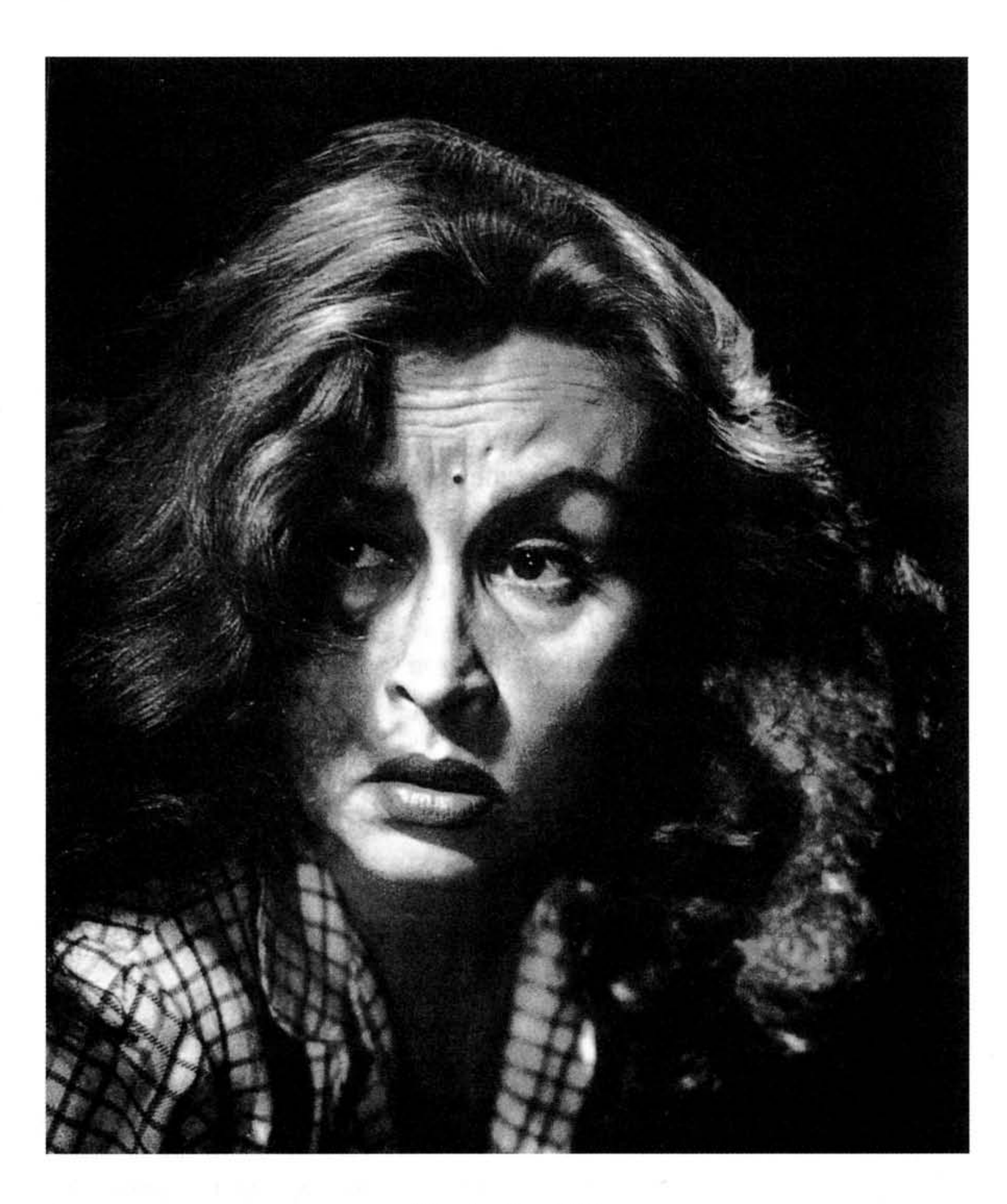
AMANECER EN LA O.N.C.E.–A las seis de la mañana, en la Ronda de Atocha unos obreros vestidos de marrón hacen cola para comprar bonos de la O.N.C.E. Ante esos ataúdes verticales con el espectro de ciego adentro, son como obreros taciturnos de los años 40 y, al pagar, parece que muestran pasaportes dudosos a un centinela de color de cera en uno de aquellos puestos de frontera que quedaron, entre una estación de metro y otra, en el subsuelo de Berlín. En la Ronda todavía es de noche, pero sólo ahí: como si la noche fuera un negro gigante sentado en la glorieta de Embajadores que hubiera atado las casas con una cuerda y, ante el peligro de las brechas lilas que se abren al Este, tirara fuerte. Los obreros que les compraron bonos al centinela alemán vuelven a la vida con cerveza y entrepanes de sobrasada en cafeterías de nombres que se burlan de la propia mugre: *La Joya, El Brillante, El Diamante, El Zafiro*. Empiezan a caer al suelo, a esa hora, los primeros papeles arrugados y las primeras colillas que al mediodía serán, en todas las cafeterías de la ciudad, en los bordes de la barra, un zócalo mullido. Los obreros han vuelto a la vida nada más que para descender otra vez al metro.

NOSTALGIA DE LAS INDIAS.–A la estación de Atocha se baja como si se bajara a un río, a buscar humedad. Lo que se encuentra pasa por invernadero, pero las plantas no llevan nombre escrito, y no lo llevan porque

nadie viene a Atocha a aprender botánica sino a ver gotas que resbalan por las hojas como lupas de agua y traslucen, endiosado, un verde que no es de aquí. Salen, como bufidos de ballena, de surtidores de metal altos y finos, bocanadas de humedad. El aire es brisa de gotitas que pican la frente como un rondón de esquivas puntas de alfiler. Se abren solas puertas de cristal, o se llega por escaleras mecánicas, como si se desembarcara. Hay senderos y bancos de plaza. Pero nadie viene a leer el diario o a pensar en cosas de fuera de aquí, porque todo esto parece que tiembla.

Un lugar alto, frágil y tembloroso: humedad en el aire, pero habrá bastante tierra, debajo? Las raíces tendrán que combatir con el cemento, y, más abajo, si aún están, con los rieles y los durmientes? No se caerán, las palmeras, como gigantes con escarpines de niño?

Un lugar que parece haber brotado para compensar un deseo. Un lugar alto, tembloroso, frágil.



Tita Merello - 1952

Los lenguajes de ultratumba en Juan Goytisolo

Francisco Márquez Villanueva

A living language is the highest adventure of which the human brain is capable.

George Steiner

A partir de 1980 la obra novelística de Juan Goytisolo conoce una regularizada utilización del tema de ultratumba, concebido como vehículo ideal para el papel de disidencia y subversión literaria en que militara desde sus primeros días y en que para él culmina el concepto mismo de novela. Iconoclasta y debelador de mitos, dicho propósito no representa sin embargo para Goytisolo un proyecto meramente destructor sino, muy al otro extremo, la alternativa puesta en pie de un inédito y complejo mundo regulado, como en él es costumbre, a cartabón y plomada. El amargo lirismo erótico del cementerio y el inframundo de muertos vivos de *Makbara* (1980) o la errabundez del alma a la espera de juicio en *La cuarentena* (1991)[1] constituyen casos extremos de control autorial y no ninguna orgía de fantasías desmelenadas ni de pretendidas magias verbales.

Por su misma naturaleza elemental, el tema de la muerte significa para el autor un desafío a prueba de cualquier tratamiento frívolo. Juan Goytisolo llega al mismo en virtud de un camino muy personal, a impulsos de lo que empezara como profunda insatisfacción y habrá de madurar después en duro rechazo de la escatología marcada a fuego en la niñez por los ejercicios espirituales de la Compañía de Jesús. Simplemente, no puede admitir la inconsistente tosquedad con que un complejo doctrinal que proclama la redención del género humano no haya ido después mucho más allá de aterrar a sus fieles con la perspectiva de torturas eternas[2]. En inicial desplie-

[1] *Juan Goytisolo,* Makbara, *Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1980.* La cuarentena *Madrid: Mondadori España, 1991.* (M *y* C *más número de página en indicaciones parentéticas del texto).*

[2] *Es sin embargo de advertir la presencia en la teología cristiana de un discurso alternativo de signo más optimista. Véase Luis G. A. Getino,* Del gran número de los que se salvan y de la mitigación de las penas eternas; diálogos teológicos, *Madrid: Editorial FEDA, 1934.*

gue de subversión donjulianesca, su mundo escatológico no será en adelante cristiano, sino musulmán y Goytisolo no se echará al campo en compañía de réprobos, sino sumándose a la tácita rebelión con que los místicos de todas las épocas sólo se han acercado al tema de ultratumba: por la vía del amor. Si en lo poético podría ir por delante como adalid absoluto nuestro San Juan de la Cruz, tan amado del otro Juan, prefiere éste ahora la mayor presencia de lo carismático en el sufismo y, sobre todo, su centralidad en Ibn Arabi de Murcia (1164-1240): un gran heterodoxo para quien hasta el infierno es también un ámbito de amor, en el cual se desvanecen todos los sufrimientos porque el mismo fuego resulta ser allí un don comunicado de la naturaleza divina.

Goytisolo tiene por delante una agenda poética basada en lo que, con un neologismo de su invención, llama un sistemático *desbautizar* (C 8). El compromiso arremete contra un formidable molino de viento que no es San Ignacio de Loyola (inexistente como literatura), sino la magna apropiación del tema escatológico realizada en nombre del medievo cristiano por la *Divina Commedia* de Dante. Ha sido el peso en bruto de ésta lo que ha hecho impensable para Occidente ningún rejuvenecimiento de dicho espacio literario, a remolque de una ortodoxia que no supera ni trasciende una noción material del infierno. Goytisolo no es que ponga en tela de juicio los quilates de Dante y de su magno logro poético, sino la sensibilidad humana y el temple moral capaz de aceptar una base teológica de esa clase. Reservas, por tanto, no sobre la obra ni su autor, sino implícitamente sobre Santo Tomás (nunca mencionado) y la escolástica acorchadora que le servían de base. El golpe de azadón que hace posibles *Makbara* y *La cuarentena* es la audacia liberadora de romper no, claro está, con la *Divina Commedia*, sino con unos supuestos ideológicos e histórico-culturales deshumanizados y deshumanizadores, que será preciso desandar con auxilio de Ibn Arabi y de la opuesta experiencia sufí[3]. El infierno, dirán ahora los maestros, es un velo hecho de encargo para desconocer a Dios.

Dicha ruptura revista además para Goytisolo el carácter de un retorno a las fuentes. En 1919 don Miguel Asín Palacios había publicado su libro sobre *La escatología musulmana en 'La Divina Commedia'*[4], y muy en especial la influencia del *Kitab al-Mi'ray an-nabi* o *Libro de la escala de Mahoma*, traducido al castellano por los talleres alfonsíes y disponible

[3] *No ha perdido aún su interés el estudio de Miguel Asín Palacios, «Mohidin»,* Homenaje a Menéndez Pelayo, *Madrid, 1899, 2, pp. 216-256.*

[4] *Discurso de recepción académica, con respuesta de don Julián Ribera Tarragó el 26 de enero de 1919. Se le siguió edición en libro, Madrid: Revista de Archivos, 1924.*

fuera de España en versiones secundarias al latín y al francés antiguo. Como se sabe, la idea de que la *Summa* poética de la Edad Media adeudara poco ni mucho a los árabes fue recibida al principio[5] con bienpensante iracundia por la crítica dantista, destinada sin embargo a un grande y farisaico chasco cuando en los años cuarenta aparecieron los textos intermedios descubiertos por Cerulli y por Muñoz Sendino[6]. De hecho la deuda de Dante hacia el *Mi'ray* continúa hoy sin ser reconocida más allá del terreno de ciertos palmarios *riscontri*[7]. El mismo Goytisolo asume, con implícita condena, la oportunidad allí menospreciada al limitar la proyección del *Mi'ray* a simple cantera de materiales de construcción para reconstruir el esqueleto abstracto de *La Divina Commedia*. Por eso se la arrebata a Dante de las manos, rindiéndose por el contrario a la imaginación desbordada y al módulo, que habría que llamar cósmico, con que el viaje a Ultratumba del Profeta tensa el predominio a escala desmesurada del mundo material de los sentidos. El *Mi'ray* recobra ahora el prestigio de que inicialmente gozara en el medievo, antes de quedar apagado por el gran poema cristiano. A Goytisolo no le duelen prendas para confesar que su *Cuarentena* sea «en realidad una adaptación *sui generis* del *Libro de la escala del Profeta*» (p. 98) y el día 35 de su *Cuarentena* glorifica su deuda con aquella colorista explosión de lo sobrenatural islámico:

> [...] visión de ángeles de luz, aves prodigiosamente verdes, Profetas sentados en sillas radiantes y con las cabezas envueltas en telas de claridad purísima, espíritus de fuego, pupilas que tiemblan setenta mil veces al día por temor de Dios, pestañas de deslumbrante hermosura grandes como un arco iris.

[5] *La acogida crítica de sus tesis fue enjuiciada por el propio Asín Palacios en la* Historia y crítica de una polémica *que añadió a* La escatología musulmana en 'La Divina Commedia' *en la edición de Madrid-Granada, 1943. Recepción comentada también por María Rosa Menocal, «Pride and Prejudice in Medieval Studies: European and Oriental»,* Hispanic Review *53 (1985), pp. 61-78.*

[6] *Enrico Cerulli,* Il «Libro della scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia», *Città del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1949. José Muñoz Sendino,* «La escala de Mahoma»: Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio, *Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949. Discusión panorámica de Peter Wunderli,* Études sur le livre de l'Eschiele Mahomet, *Winterthur: Éditions P. G. Séller, 1965. Para sus ecos en la literatura de los moriscos, Reinhold Kontzi, «La ascensión del Profeta Mahoma a los cielos en manuscritos aljamiados y en el manuscrito árabe M 518»,* Actes du II Symposium International du CIEM sur religión, identité et sources documentaires sur les Morisques Andalous, *ed. A. Temimi, Túnez, 1984, pp. 45-54.*

[7] *Inicia un despunte en contrario Francisco Márquez Villanueva,* El concepto cultural alfonsí, *Madrid: Mapfre, 1994, p. 92.*

> Almuédanos de voz dulce convocan a las ánimas bienaventuradas a la oración y miríadas de criaturas corren raudas a proclamar la Unicidad divina desde la rosa de los vientos (*C* 101).

Se hace, pues, obvia hasta qué punto la tarea creadora del autor descansa sobre los conocimientos de un experto islamólogo que sobriamente los infunde después en la obra, como sin dificultad reconoce la crítica y ha sido magistralmente analizado por Luce López Baralt[8]. Moviéndose en terreno especializado y superador de la escatología popular coránica, que en cuanto a crueldad tiene poco que envidiar a la cristiana[9], enfrenta Goytisolo a sus lectores con un mundo una vez más subversivo y herético, en nombre de aquel otro gran radical que era Ibn Arabi de Murcia y de sus maravillosos delirios. A partir de ese momento su preocupación será toda de orden técnico y encaminada a sumir al lector en una inédita experiencia de lengua y estilo como epidesarrollo de dichos supuestos de base.

El problema inicial, sobre un plano de realización, no ha sido aquí otro que el de investir de credibilidad lingüística a un texto que idealmente debería escribirse en árabe[10]. Goytisolo sabe que la dificultad es aquí antes que nada cuestión de ritmos y de sintaxis, es decir, un terreno en que las posibilidades de acercamiento al castellano son limitadísimas para una lengua semítica[11]. No se pierda de vista que es la clase de problema con que se ha enfrentado también fray Luis de León respecto al hebreo y en el que claramente, al final de su vida, se pasó a veces de la raya con su traducción del *Libro de Job*. Goytisolo tira de las propias riendas para no caer en la ingenuidad de ninguna arabización mecánica (como aquellas en que a veces incurre el hebraísmo de fray Luis), pero sí se permite audaces innovaciones que cabe calificar de coronadas por el éxito. Ocurre así con su recurso inicial a la parataxis o simple yuxtaposición de frases que caracteriza a cierta prosa literaria árabe. Goytisolo ha debido conocer su empleo

[8] *«Narrar después de morir: 'La cuarentena' de Juan Goytisolo»,* Nueva Revista de Filología Hispánica *43 (1995, pp. 59-124).*

[9] *«Estas descripciones truculentas se repiten en casi todos los manuales islámicos que se ocupan del proceso del morir y de ellas se hacen eco los moriscos españoles que enseñaron a sus correligionarios criptomusulmanes a morir aterrados» (L. López Baralt «Narrar después de morir», p. 63).*

[10] Makbara *en especial es calificada por Goytisolo como «un texto esencialmente mudéjar» («Vigencia actual del mudejarismo», en* Contracorrientes, *Barcelona: Montesinos, 1985, p. 13 (citado J. Goytisolo,* Contracorrientes*).*

[11] *Sobre las dificultades ofrecidas en tales sentidos por un concepto distinto del ser y la ausencia de elementos gramaticales de orden copulativo, Fadlou SEADI, «Arabic and the Concept of Being», en* Essays on Islamic Philosophy and Science, *Albany: State U of New York P, 1975, pp. 147-157.*

adaptador de la prosa científica alfonsí[12], pero la amplía y diversifica al adaptarla como *tour de force* estilístico desde pies a cabeza en *Makbara* y también en los pasajes más líricos de *La cuarentena*. Su efecto no es en ningún momento arqueológico, porque el principio de yuxtaposición es uno de los más irreductiblemente básicos de la sensibilidad beduina y carece en rigor de validez fuera de ella. Goytisolo continúa manejando, por lo demás, una sintaxis compleja y cien por cien clásica. Bajo dicho encuadre la parataxis termina por recordar más bien al versículo de los poetas ingleses, de oído hecho no, por supuesto, a lenguas semíticas, sino a la sobria musicalidad de la *King James Bible*. Auxiliada por metricismos, el punto final de la escritura neoparatáctica de Goytisolo es por eso una clara apertura al poema en prosa y, bajo un símil de acercamiento a la pintura, no recordaría tanto al puntillismo impresionista de Seurat o del joven Matisse, como al toque salpicado o en chorreo de un Pollock.

Lejos de reproducir la monotonía de los textos medievales, la cascada de unidades separadas cada dos puntos (*Makbara*) contribuye al realce de un concepto narrativo basado en la perplejidad y la sorpresa. El lector de Goytisolo es de continuo provocado a no dar por descontada la respectiva identidad del personaje, el narrador e incluso la suya propia. El *yo*, el *tú* y el *él* se entremezclan bruscamente como sujetos de una acción basada, no se olvide, en la amorfa lógica sobrenatural de Ultratumba. En el primer epígrafe, sin ir más lejos, de *Makbara*, el hilo narrativo se desliza sin transición alguna por una serie de unidades enumerativas lanzadas a partir de infinitivos como «proseguir...», «andar...», «escudarse...», al monólogo interior en primera persona del sujeto también paratácticamente enunciado como «el paria, el apestado, el negro»: «Si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mí: incendio, puro incendio...» (*M* 16). Teniendo en cuenta que el nervio soterrado en esta obra es en realidad un guadiánico poema de amor entre la carne de cuartel franco-marroquí y la ya ajada mujer galante, el texto pasa a simplemente superponer de un modo binario los sujetos «que tú, que ella» (*M* 41) o las formas conjugadas correspondientes, «mirándole, mirándome» (*M* 47), «estás, estoy» (*M* 73), «topó, topaste» (*M* 105) en procesión incontable. El juego a bruscos tránsitos pronominales (incluyendo el *mi* y el *tu* posesivos) así como el deslizamiento de las categorías verbales de reflexión, impersonalidad o reciprocidad hacen de cada página una fantástica danza de significados. Goytisolo

[12] *A. Millás Vallicrosa, «El literalismo de los traductores de la corte de Alfonso el Sabio»,* Al-Andalus *1 (1933), pp. 155-187. Alvaro Galmés de Fuentes,* Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana *(Madrid: Gredos, 1956).*

añade de su cosecha la confusión de género: «Ella se ha alejado de ti y, sin su presencia guía, te sientes de pronto seca y desamparada» (*C* 21), se predica en cierto pasaje al semidifunto divagante entre la vida y la muerte. Deseosa de dejar las cosas claras, *La cuarentena* hace además una defensa explícita del procedimiento:

> ¿Quién es dice, quién es digo? ¿Quién habla en masculino y quién en femenino? La distinción de sexos, ¿no se anula en el ámbito de la sutileza? ¿Qué hacer con las leyes de la gramática? ¿Por qué referirnos a él y no a ella? (*C* 26).

Goytisolo elige, pues su campo, pero cuida también de acotarlo, para claridad, a la vista de todos. El viaje al más allá islámico impone la necesidad de «desestabilizar al lector multiplicando los niveles de significación y los registros de voces» (*C* 85) porque, se ha dicho antes, «el sello de una inteligencia de primer orden estriba en su capacidad de fijarse en dos ideas opuestas, sin perder por ello la posibilidad de funcionar» (*C* 59). El efecto final ha de ser para dicho privilegiado lector un sentirse transportado a una lengua extraña y recién inventada en que la susodicha «sutileza» postanática asume la palabra. No lo está haciendo por supuesto en árabe, pero se le aproxima en cuanto fantaseado desarrollo de ciertas características morfológicas de éste, como ocurre con la pobreza e imprecisión (para una perspectiva indoeuropea) de la noción de tiempo en su verbo conjugado. Dicha labilidad inestable del sujeto en primera persona responde, en efecto, a una característica de la narrativa árabe, que Goytisolo incorpora con deliberación a la retórica de su lenguaje de Ultratumba. Sólo que no es tampoco el primer poeta que la maneja en España: recuérdese el trueque deslizado sin explicación ni previo aviso del Arcipreste de Hita en don Melón de la Huerta en ese *Libro de buen amor* cuya «continua permutación de identidades, sexo, edad, persona gramatical»[13] han sido de siempre un motivo de admiración para el autor.

El rico, saludable y vivacísimo castellano de *Makbara* y de *La cuarentena* puede ser entonces visto al mismo tiempo como un homenaje a la lengua árabe. Cabe decir que Goytisolo se lanza a la dignificación de ésta un poco con el mismo regusto de los viejos dómines por sus latines. Su tarea mira a invertir la marea inquisitorial de guerra al arabismo, que a partir del período clásico eliminó o hizo caer en el olvido a tantos de ellos, en trueque característico del *albéitar* por el *veterinario* y del *alfa-*

[13] *«Vigencia actual del mudejarismo», p. 20.*

yate por el *sastre*. La lengua de ultratumba revitaliza ahora arabismos como *alminar, almocrí, alkibla, kif, Gehenna, walí, medersas, zagüia*, junto a una nueva cosecha como *halca, gnaua, jaima, harira, halwás, zámilas, fuquias, maqsura, xinna, rahma, gaurís*, igual que propone adoptar *macabro* para 'cementerio' y neologísticamente utiliza *jenízaro* como adjetivo. Capítulo especial es la reintroducción de arabismos de solera, como ocurre con *medina* para 'ciudad', y sobre todo el *habibi* 'mi amigo' (*M* 158), que reaflora en toda su lozanía iberorrománica tras el largo paréntesis abierto desde las *jarchas*. En un plano estilístico se da, paralelo, el uso de alguna que otra inconfundible imagen del repertorio beduino, como la comparación del planeta terrestre con «una pequeña anilla más de las que componen una cota de malla» (C 52), así como una variante arábiga del cuento de don Illán el Mágico y el deán de Toledo (C 71) extraída de Ibn Arabi, no menos aficionado también a cuentos y anécdotas enjundiosamente preñadas.

Un texto de claras aficiones plurilingües incorpora voces y frases en árabe vulgar marroquí en pie de igualdad con otras francesas e inglesas. Aunque, a diferencia de estas últimas, sean escasísimos los lectores en condiciones de entenderlas, el autor no las pone en cursiva ni se brinda a ofrecer su traducción, abogando de un modo tácito por la necesidad de un conocimiento del árabe en un plano de virtual igualdad con otras lenguas cultas. No hay en esto más que una excepción y se da en la primera página de *La Cuarentena*, con la indispensable exégesis de un texto de Ibn Arabi de donde en realidad fluye toda la obra. La palabra de excepción es allí «barzaj»[14], literalmente «pasaje» o «istmo», un tecnicismo arábigo para indicar el reino intermedio entre la vida y la muerte, todavía mixto de materia y espíritu, en que las almas de los que acaban de fallecer se mueven errabundas por espacio de cuarenta días:

> Cuando los espíritus vuelan al mundo medianero o barzaj, continúan en posesión de sus cuerpos y estos adoptan la forma sutil en la que uno se ve a sí mismo en sueños. Pues el otro universo es una morada en la que las apa-

[14] *En palabras del mismo Ib Arabi «a barzakh is something that separates (*fasil*) two other things while never going to one side (*mutarrif*) as, for example, the line that separates shadow from sunlight. God says. He let forth the two seas that meet together, between them a barzakh they do not overpass» (Koran 55:19); in other words, the one sea does not mix with the other» (William C. Chittick,* Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination. The Sufi Path of Knowledge, *Albany: State University of New York Pressk 1989), pp. 117-118. También, en cuanto uno de los supuestos básicos (pulso dialéctico entre el ser y la nada) de la teología de Ibn Arabi, el apartado «The supreme barzakh» (*Ibid., *pp. 125-143). Adeudo la indicación a mi colega el Profesor Luis Girón.*

> riencias cambian de continuo, del mismo modo que los pensamientos fugitivos en la dimensión interior de éste.

Dixit (o no se sabría si decir *kalat*) el murciano Ibn Arabi, y ya se sabe cómo su idea pondrá en pie un mundo narrativo en que el autor «muerto» en el instante de iniciar la obra es guiado a través de los nuevos espacios por la amiga también fallecida, a modo de paródicos referentes islámicos de Dante y Beatriz (aquí muy aficionada a los *Gauloises Bleues*). Reino de la integral «sutilidad», donde todo puede transformarse en cualquier momento en su contrario y donde no rigen tampoco el espacio ni el tiempo, queda definido el barzaj como la oportunidad opuesta la organizada *dispositio* y rigidez genérica de la *Divina Commedia*, con «su concepción fría y geométrica del Más Allá» (*C* 13). Frente a ésta, un ámbito ahora privativo de la imaginación sin fronteras, sustraído por necesidad metafísica a toda ley, incluyendo las de la lógica, se vuelve garantía de la más absoluta libertad del poeta. La acumulación de acronías, dislates, mutaciones espacio-temporales e indecisión de la voz narrativa equivale por lo demás a una plenitud de vuelo para el concepto de *novela* y contrapone este reino del *satt* o «dislate» arábigo al de la *Poética* de Aristóteles, donde nunca hallara aquélla ningún reconocimiento ni hospitalidad. Se comprende, por el contrario, que «ignorar las leyes de la verosimilitud» (*C* 28) sea de este modo para *La cuarentena* una de las exigencias elementales del oficio de novelar.

Amplía y diversifica esta última obra el foco de *Makbara* al dejar el tema del vallado cementerio por una apertura a todos los vientos, que varían desde lo extático hasta el espanto, pasando a medio camino por una franja de zumba irónica. Sólo que el elemento de horror, como en general todo lo negativo, no procede del barzaj en sí mismo, sino de la porosidad de éste a la irrupción del tiempo de los relojes y la invasora realidad del mundo de los vivos. Bajo el conjuro heterodoxo de Ibn Arabi, Goytisolo recompone a su gusto la escatología islámica y elimina de ella toda noción de dolor para hacer de su obra una puesta al día del concepto coránico de *rahma* o clemencia divina. El ángel de la agonía, que a brazo partido extrae el alma del cuerpo es allí, por ejemplo, el bañero que administra en el *hamman* un masaje reconfortante. Los terribles jueces angélicos se metamorfosean en unos doctores Naquir y Muncar acreditados de concienzudos bromistas y el cementerio es la Ciudad de los Muertos de El Cairo, puesta allí para reconciliarnos en una paz cordial con la idea de nuestra propia muerte.

Barzaj queda de ahora en adelante agregada a los arabismos de circulación y uso reconocido en el español culto pero, como ya se ha dicho, no representa

una realidad inmune a la perturbadora irrupción del mundo sublunar. Es sobre todo vulnerable a la insidiosa intromisión tecnológica y tecnocrática asociada en *La cuarentena* con la imagen meretricia de la Dama de la Sombrilla. La capacidad advenediza de la televisión puntúa esta obra con horrendas escenas de la simultánea guerra del Golfo, cuyas infrahumanas crueldades prolongan en edición muy aumentada la fría violencia del Infierno dantesco. La humanidad entera se retuerce, al rojo vivo, en los círculos de las hodiernas *malebolgie* para culminar el *crescendo* de barbarie de la guerra moderna, porque todo es en el fondo lo mismo: pura y simple negación de Dios, ascendida a la misma escala gigantizada en que por el contrario se proponía afirmarla el *Mi'ray*. Las escenas de devastación y muerte son ahora verdaderos estudios en fealdad lanzada a la cara de una mentalidad sin sentimientos y puntualmente servida por los bien llamados «fundamentalistas de la tecnociencia» (*C* 106). Los tales ejecutores sí serán esta vez dignos de un castigo sin alivio ni fin en el tiempo: los pilotos que tan asépticamente atacan a la población iraquí se verán condenados a bombardear sus propios pacíficos hogares por toda la eternidad.

La sutileza inmaterial del barzaj permite fantásticos efectos de diorama, en que los bombardeos de Bagdad son también los de Barcelona (de tan penoso recuerdo para el autor) y los fugitivos de Kuwait se transforman en clásicas imágenes de la guerra civil española bajo la técnica, en este caso cinematográfica, del fundido encadenado. Las irrupciones de la crónica actual en el espacio maravilloso y onírico del barzaj no se limitan a la reiterada presencia de la guerra del Golfo. Se infiltra con frecuencia en éste la negatividad integral de la Dama de la Sombrilla, emperifollada de oropeles baratos y claramente traslaticios de lo deleznable y venal de cuanto con ella se asocia. El fallecido la encuentra una vez en una caseta de feria para recibir de sus manos una especie de horóscopo electrónico, acompañado de una regañina acerca de la mediocridad de su trayectoria biográfica y las escandalosas indecencias de su obra publicada. Grotesca visión de pesadilla y sacerdotisa del hedonismo tecnológico de una sociedad ultracapitalista, se hallará siempre azacanándose en crasos menesteres comerciales y publicitarios. Una obvia necesidad estructural fuerza su conexión con los temas de punta que allí integran Dante y la guerra del Golfo, por lo cual la Dama oficia como organizadora de visitas turísticas al Infierno de la *Commedia* y asimismo de agente de una inmobiliaria que vende apartamentos de lujo en los círculos del Paraíso de la misma. Puesta a hacer bien las cosas, la empresa constructora ofrece la garantía adicional de emplear a los mismos técnicos que antes planearon la victoriosa guerra del Golfo.

La garrulería trivializadora de la Dama de la Sombrilla se sirve de una lengua publicitaria salpicada de ocasionales locuciones inglesas como *Board of Managers, Stars and Stripes, to be dead to decency*, igual que, para su coleto, de las peores vulgaridades callejeras de su nativo francés (*Oh, comme ils son emmerdants!*). Se trata naturalmente de la caricatura idiomática que debe de acompañar a la del personaje y a cuanto llega de «la alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista» (*M* 13) que detrás de él alienta. La libidinosa Dama de la Sombrilla establece en todo esto un diálogo tácito para contraste con el otro personaje femenino de *Makbara*. No es sólo la obscenidad lírica de éste, sino también el efecto contrapuesto de la indumentaria de pacotilla, para engaño de las cámaras, con la evocación nostálgica que permite a aquella otra vivir la fase juvenil de los amores a través de las lindas *toilettes* descritas con virtuoso despliegue de terminología de la moda femenina.

Claro que con esto se pisa terreno conocido y, no ya la crítica, sino todo aficionado al arte de Goytisolo reconocerá sin dificultad la continuidad de todo este lenguaje, que habrá que llamar de *Citratumba*, con previos discursos y conocidos despliegues técnicos de su novelística. Ahí están sin ir más lejos los escarceos paródicos *à la manière de*, aquí representados por los divertidos anuncios personales en la prensa del corazón, el diálogo en francés de una película de vampiros o su sorna con la charlatanería de los simposios académicos acabados a farolazos. En *Makbara* el tema memorable de la visita turística sigue, por ejemplo, soltando su habitual corrosivo jugo en el muy literal de las apestosas tenerías de *Dar Debbag* en la medina de Fez, mientras que el empalagoso *sightseeing* de cuanto no hay que ver en la ciudad de Pittsburg (una de las más contaminadas de Norteamérica) es conducido en un inglés pasteurizado y exangüe. En él se entremezclan largos segmentos publicitarios para argüir adelantos técnicos como la alimentación puramente química y la renuncia al sexo en pro de la inseminación artificial («un ahorro increíble de dinero, capacidad y energía»). Y todo esto a modo de olla no podrida, sino harto aséptica en que servir a las masas cautivas una perversa celebración de la anti-vida (*M* 138).

Continúan tales pastiches el gélido humor sarcástico que es marca de fábrica del autor, pero es preciso aclarar que la nueva preocupación mística y escatológica de éste no se realiza a costa de los aspectos combativos de «comprometido» contra la opresión de una anterior etapa de su obra aquí superada, pero no en modo alguno clausurada. Su escalpelo sociolingüístico continúa afilándose ahora no frente a la coacción inquisitorial ni totalitaria, sino hurgando en el pétreo corazón de la tecnocracia deshumanizadora y la esterilización del lenguaje con que sus medios de «prensa y

propaganda» le pone en las manos un contundente poder revestido de hipócrita guante blanco. Las páginas de *Makbara* contienen un devastador alegato contra el matrimonio burgués, agónicamente degenerado en grotesca e integral comercialización (*Le salon du mariage*). Lo mismo que también los claros ecos político-inquisitoriales en que sigue resonando, consolidado, el léxico siniestro de las represiones de todos los pelajes: las autocríticas cara al Partido; los interrogatorios y excomuniones del *Padre*, del *Líder Inmenso*, de la terrenal *Intercesora* y *Medianera de Todas las Gracias*, el *Guía Supremo* y demás carniceros ídolos de la tribu. El políptico o baraja fraseológica de las delaciones, cazas de brujas y purgas taifales, de las sectas, de las policías políticas y de los santos oficios, diestramente destilados conforme a lo que el mismo autor llamara «un motivo reiterado, obsesivo de mis pesadillas»[15].

Frente al mundo vagaroso y espiritual de Ultratumba, este otro de acá se perfila como un infierno harto real y tangible, que subsiste con la complicidad de un lenguaje negado o destruido a fuerza de orwelliana manipulación. El arte de Goytisolo está en cogerle las vueltas para exponer con ironía los mecanismos del fraude a través de la adoxografía o elogio paradójico, endeudado de lejos con Erasmo (*Elogio de la locura*) y del disparate «hecho de industria» como decía Cervantes. El autor nos ha legado ya algún ejemplo que cabe llamar clásico, como su ditirámbica y donosísima reseña de la autobiografía del capitoste ruso Brezhnev[16]. Suma ahora otro no menos brillante con la contrafactura del estilo tecnocrático en que *Radio Liberty* (*M* 29) propugna (con manifiesto eco de la *Modest Proposal* de Jonathan Swift) la conveniencia de que las clases pasivas se den colectivamente a la no desagradable actividad del suicidio como forma de asegurar el avance económico que supondría la eliminación completa y definitiva de los seguros sociales. Son páginas escritas en 1980 que dejan de ser divertidas para sonar proféticas en vista de la planeada campaña que, desde entonces, venimos sufriendo a favor de la «privatización» de aquellos, higiénica palabreja que no figura en *Makbara* ni en *La cuarentena*, pero a la que es fácil profetizar un futuro en la obra venidera de Juan Goytisolo.

El lenguaje del susodicho infierno terrenal de Citratumba es sinónimo, pues, de opresión, engaño y despojo. Podrá ser «siempre la misma monserga, chantaje, propaganda, sermón» (*M* 191), pero su forma se ofrece por el contrario correcta, enemiga de extremos y falsamente académica. Su registro invariable es la insipidez y en vano se buscarán en ella exabruptos,

[15] Coto vedado, *Barcelona: Seix Barral, 1985, p. 93.*

[16] *«Brezhnev escritor», en* Contracorrientes, *pp. 197-217.*

neologismos ni palabras malsonantes. La muerte, el sufrimiento y lo mismo el sexo, o no existen o se hallan por entero desvitalizados, conforme al sello impuesto por la subyacente mentalidad tecnocrática. Con no menos intención, los fragmentos correspondientes a esa otra lengua del mundo de hoy, definido para Goytisolo por París y Nueva York, se hallan sobre todo libres por completo de arabismos, abandonan la parataxis y desconocen la clase de imprecisiones y deslizamientos que salpican o proliferan en la opuesta orilla del macabro o del barzaj. Lo semítico se acredita, una vez más, incompatible con la percepción occidental de lo divino, de lo humano y de la belleza. La sociedad tecnocrática los decreta por ello inexistentes, igual que en la España de antaño todo lo mudéjar fuera destruido o pudorosamente ocultado, sin excluir su presencia lingüística, en nombre siempre de la sempiterna *limpieza*, lo mismo de sangre que ideológica.

Conforme a una preocupación de siempre[17], Goytisolo compone, como se ha visto, palabra a palabra y obseso en cada paso y momento con el origen y plenitud del significado. Su uso por ejemplo del tecnicismo *precitos* para designar a los condenandos es modo de informar acerca de la atención que también ha prestado a la teología cristiana[18]. Lo mismo con la aparición de *metecos*, un vocablo neutro hasta el momento en español, pero cargado Ultrapirineos con la onerosa herencia semántica de Charles Maurras y sus secuelas de extrema derecha. La prosa convencional y anestesiada del mundo de acá se apoya sobre un léxico por entero hipotecado a la economía, la publicidad y el consumo. Voces como los almacenes *Prisunic, Astroflash o Pronuptia* y conocidas marcas de productos como el autobús *Pullman,* la sopa *Campbell*, el detergente *Tide*, el encendedor *Ronson*, la cerveza *Heineken*, la camisa *Saint Laurent*, el *Ford Capri*, el calzado deportivo *Yanko* y demás fetiches materialistas de nuestro mundo de hoy. En la misma línea se hallan *Business district, Golden Triangle, Dow Jones, Kentucky Freid Chicken* y diversas otras lexías angloamericanas, incluyendo la divertida monstruosidad pseudomórfica de «güisqui en las rocas» (*M* 27). Con ellas se asocian, en la misma línea de marcas comerciales y no de seres humanos, los nombres de Pelé, Zatopek y Di Maggio.

Una lengua así reducida a la categoría de puro instrumento venal al servicio mercenario del poder se vuelve un artefacto utilitario como otro cualquiera y pervierte en su raíz el valor de comunicación del idioma. Las pala-

[17] *Observada por Pere Gimferrer, «Implicaciones».* Juan Goytisolo (Voces I), *Barcelona: Montesinos, 1981, p. 81.*

[18] *Su uso en español se ha limitado casi exclusivamente a las controversias teológicas sobre la predestinación. Véase Charles F. Fraker, «The Theme of Predestination in the 'Cancionero de Baena'»,* Bulletin of Hispanic Studies, *51 (1974), pp. 228-243.*

bras allí batidas hasta un punto de inanidad contrastan con el patético vigor de ambos extremos de plenitud de sufrimiento y de goce (*Makbara*) o bien de luces y de sombras en la lengua del barzaj (*Cuarentena*). El proceder de Goytisolo en este plano del oficio se halla cuidadosamente cimentado y acusa huellas bastante directas de la crítica del lenguaje como campo de opciones morales realizada por George Steiner: «The matter of the relations between language and political inhumanity is a crucial one»[19]. Dichos fragmentos contrabandeados tan del mundo de acá son un puro espacio vacuo y no dicen en rigor nada, fuera de perfilar por sí solos un alegato acusador contra la sociedad que meretriciamente los manipula y deforma hasta reducirlos a meros guiñapos idiomáticos. Funcionan entonces como rebose de «una cultura transformada en *gadget*» (*M* 209) y su contribución a la literatura de Ultratumba es la de ilustrar la vida actual de las masas como muerte anegada, a espaldas de toda noción de Dios ni del Hombre, en la más insulsa de las servidumbres. La nueva puesta en valor del misticismo escatológico significa entonces un grito a favor de un concepto integral de la Vida tanto del espíritu como del cuerpo, porque en el ser humano estos son una y la misma cosa. Es lo que, a su vez, permite la rehabilitación de lo corporal en fragmentos no ultra- sino post-pornográficos, que están en la memoria de todos. Goytisolo los cincela amorosamente por cuanto significan para él un pleno acto de fe en el lenguaje como plenitud de significación y esencia privativa de la naturaleza humana. Son pastiches (o *morceaux* que dicen los críticos franceses) artísticamente preparados en defensa de una autenticidad a ultranza, de que podría ser ejemplo la carta de amor escrita desde el calabozo, en sabroso andaluz fonético, por el cabo de regulares Azizi Mohamed en *Makbara*. Proclaman la plenitud de humanidad opuesta a las páginas magnetofónicas de los reporteros televisivos que en la misma obra discuten su *scoop* (anglicismo al canto) de los avernícolas en un castellano tan correcto como irredimiblemente empobrecido y soez.

Es a todo esto de anotar que los discursos de Ultratumba del autor no llevan agua a ningún inmediato molino ideológico ni político, como tampoco lo hacía el esperpentismo valleinclanesco, con el que no dejan de guardar cierta afinidad de concepto. Su punto de mira no es otro que la abigarrada celebración de la Vida en «este minúsculo islote de libertad y

[19] Language and Silence, *London-Boston: Faber and Faber, 1985, p. 117 n. El mismo Steiner deriva la idea de responsabilidad del lenguaje en Thomas Mann y su contestación a la Universidad de Bonn cuando ésta le retiró su doctorado honorario debido a las presiones nazis: «The mistery of language is a great one; the responsability for a language and for its purity is of a symbolic and spiritual kind; this responsibility does not have merely an aesthetic sense. The responsibility for language is, in essence, human responsibility»* (Ibid., *p. 125).*

fiesta en un océano de iniquidad y pobreza» que es la plaza de Marrakech y uno de cuyos juglares es «el halaquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles» (M 200), es decir, el firmante Juan Goytisolo. Sus lenguajes no son, como se ha visto, dogmáticos ni monolíticos. Se muestran por el contrario altamente flexibles y hospitalarios al matiz, pero sólo con vistas a configurar la voz de un radical lanzado a una defensa sin cuartel de lo humano como directa, única y absoluta manifestación del Espíritu, siempre asediado por la materia. No es, si se va a ver, un problema personal suyo ni de su tiempo, sino el Problema último y de siempre, que el arte de *Makbara* y *La Cuarentena* hace palpitar para la conciencia de hoy bajo un concepto deliberadamente opuesto (por «desbautizado») al de Dante. Era éste también otro radical, pero orientado en el opuesto sentido del orden, de la norma, de las cosas en su sitio y de los problemas de antemano resueltos. Es, con toda justa normalidad, lo que corresponde al momento más alto de una civilización agustiniana y latino-eclesiástica que, básicamente satisfecha de sí misma no alcanza todavía a poner en tela de juicio sus propios cimientos. Inmerso en otra de claudicante orden tecnológico y materialista, Goytisolo busca ahora armas en su recurso a un teísmo puramente estético, pero no por ello trivial ni exento de múltiples implicaciones, si bien figure allí puesto a la cuenta de Allah y no de un Dios trinitario. Se ha dado, pues, el paso a partir del cual la antítesis de una y otra obra podría servir de estribo a una vislumbrable síntesis del absoluto valor de lo humano bajo una común primacía del Espíritu. Nadie sabe qué escribiría en nuestro tiempo un reencarnado Alighieri, pero con toda seguridad, y justo porque, igual que Goytisolo, era un hombre de fe, nunca el arsenal de ortodoxia que en su siglo había de ser su *Divina Commedia*. El mitógrafo y el mitoclasta son cuñas de la misma madera, trabajan en el mismo banco y el tránsito no es tan difícil como a primera vista parece. ¿Qué sabía Dante de la capacidad destructora de la guerra moderna?

Volviendo para despedida al plano lingüístico, se impone reconocer que Dante lo tenía menos complejo, cuando podía soñar con la meta clasicista del *volgare illustre* y disponer de toda suerte de sólidos materiales discursivos donde elegir para realizar su obra. Goytisolo habrá de hacerlo con otros de previo deshecho, corroídos y adulterados en su origen por la deformación de una cultura en crisis de la cual huye, en desesperación, para mendigar al Islam una dosis de redentora humanización en el terreno lingüístico. Dante por ello no corrió en esto mayores riesgos, aparte de los de inmiscuirse y salir perdedor en la política de su compleja ciudad. Nunca tentado a reencarnarse como un «Don Julián» de sus tiempos, tenía detrás

a su amado Virgilio y a la tradición bíblica, patrística y escolástica asumidas sin reserva cuando éstas constituían un universo intelectual en su pleno y más legítimo esplendor. Su tarea no era otra que la de darle cabida y representación integral en una obra de acorde solidez inconmovible. Por todo ello no tuvo Dante que atreverse a más de presentarnos a un demonio que había *del cul fatto trombetta* (XXI v. 139) y a Plutón que, farfullando en su infernal e impenetrable vernáculo, se atrevió a decir aquello de *Papè Satàn, papè Satàn aleppe* (VII, v. 1)[20].

Bibliografía

ASÍN PALACIOS, Miguel: «Mohidin», *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, II; pp. 215-256.

ASÍN PALACIOS, Miguel: *La escatología musulmana en «La Divina Commedia»*. Discurso de recepción académica, con respuesta de don Julián Ribera Tarragó, Madrid, Real Academia Española, 1919. Se le siguió edición en libro, Madrid, Revista de Archivos, 1924.

ASÍN PALACIOS, Miguel: «Historia y crítica de una polémica», en *La escatología musulmana en la «Divina Commedia»*, Madrid-Granada, CSIC, 1943.

CERULLI, Enrico: *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1949

CHITTICK, William C.: *Ibn al-Arabi Metaphysics of Imagination. The Sufi Path of Knowledge*, Albany, State U of New York P, 1989.

DANTE ALIGHIERI: *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965.

FRAKER, Charles F.: «The Theme of Predestination in the 'Cancionero de Baena'», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), pp. 282-243.

GALMES DE FUENTES, Álvaro: *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Madrid, Gredos, 1956.

GETINO, Luis A.: *Del gran número de los que se salvan y de la mitigación de las penas eternas; diálogos teológicos*, Madrid, Editorial FEDA, 1934.

GIMFERRER, Pere: *Juan Goytisolo (Voces I)*, Barcelona, Montesinos, 1981.

GOYTISOLO, Juan: *Makbara*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1980. (*M* en indicaciones parentéticas del texto).

[20] *Dante Alighieri,* Obras completas, *Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.*

GOYTISOLO, Juan: *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

GOYTISOLO, Juan: «Vigencia actual del mudejarismo», en *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos, 185 (citado Goytisolo, «Vigencia actual del mudejarismo»).

GOYTISOLO, Juan: *La Cuarentena*, Madrid, Mondadori España, 1991. (*C* en indicaciones parentéticas del texto).

KONTZI, Reinhold: «La ascensión del Profeta Mahoma a los cielos en manuscritos aljamiados y en el manuscrito árabe M 518», *Actes du II Symposium International du CIEM sur religion, identité et sources documentaires sur les Morisques Andalous*, ed. A Temimi, Túnez, 1984, pp. 45-54.

LÓPEZ BARALT, Luce: «Narrar después de morir: 'La cuarentena' de Juan Goytisolo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43 (1995), pp. 59-24 (citado L. López Baralt, «Narrar después de morir»).

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994.

MENOCAL, María Rosa: «Pride and Prejudice en Medieval Studies: European and Oriental», *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 61-78.

MILLAS VALLICROSA, A.: «El literalismo de los traductores de la corte de Alfonso el Sabio», *Al-Andalus*, 1 (1933), pp. 155-187.

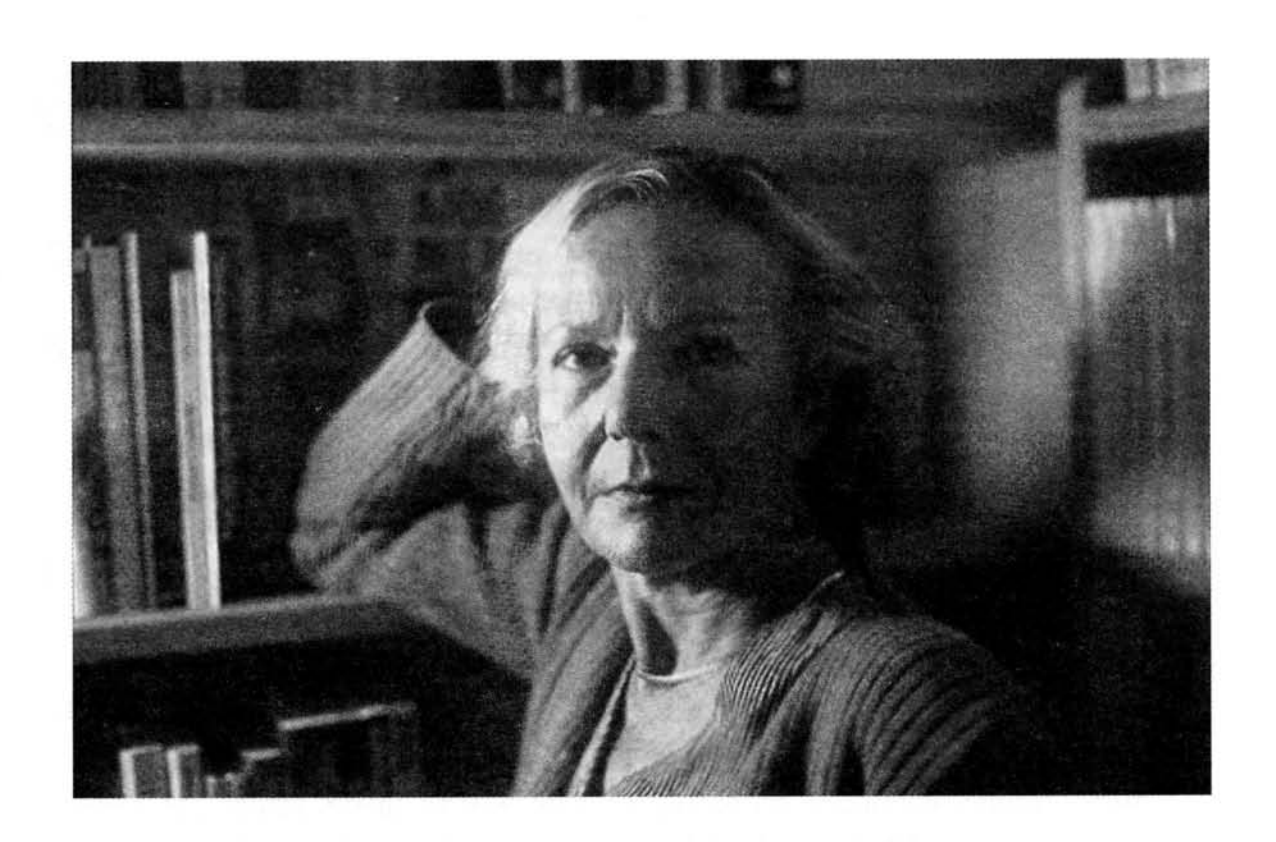
MUÑOZ SENDINO, José: *«La escala de Mahoma»: Traducción del árabe al castellano, latín y francés ordenada por Alfonso el Sabio*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949.

SHEHADI, Fadlou: «Arabic and the Concept Of Being», en *Essays on Islamic Philosophy and Science*, Albany, State U of New York P, 1975, pp. 147-155.

STEINER, George, *Language and Silence*, London-Boston, Faber and Faber, 1985.

WUNDERLI, Peter, *Études sur le livre de l'échelle Mahomet*, Winterthur, Éditions P.G. Keller, 1965.

CALLEJERO



Retrato de Beatriz Sarlo

Entrevista con Beatriz Sarlo

Edgardo Dobry

Imposible escribir la historia de las ideas del último cuarto de siglo en Argentina sin atravesar su infatigable actividad: la presencia simultánea de Beatriz Sarlo en los ámbitos académico, de la historia literaria, de la crítica de la cultura y del análisis político se ha convertido en uno de los ejes sobre los que gira la reflexión más atenta de cuanto acontece o, como ella dice, «de lo que hay para ver». En 1978, en plena dictadura militar, fundó, junto a Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y María Teresa Gramuglio, la revista *Punto de Vista*, que todavía dirige y que ha sido desde entonces una de las publicaciones esenciales de pensamiento en Hispanoamérica. En agosto de 2001, *Punto de Vista* alcanzó su nº 70 (y lanzó además su página web: BazarAmericano.com).

Beatriz Sarlo nació en Buenos Aires en 1942. Desde mediados de los setenta su presencia en la escena intelectual es ininterrumpida: fue una de las primeras en difundir en el ámbito del castellano el pensamiento de Roland Barthes (*El mundo de Roland Barthes*, 1981) y, en sus ensayos sobre literatura argentina, la nueva sociología literaria de Pierre Bourdieu (*Ensayos argentinos, de Sarmiento a la vanguardia*, en colaboración con Carlos Altamirano, 1983). Tras *El imperio de los sentimientos* (1985), que inaugura su vertiente de crítica cultural, y de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), dio a conocer varios volúmenes que gozaron de enorme difusión y fueron vértice de extensos debates: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992), *Escenas de la vida posmoderna* (1994), *Instantáneas* (1996) y *La máquina cultural* (1998). Es ya un clásico su libro sobre *Borges, un escritor en las orillas*, surgido de un ciclo de conferencias dictadas en la Universidad de Cambridge; publicado originalmente en inglés, se editó en castellano en 1995. En 2000 dio a conocer sus *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*.

Sarlo es además profesora de Literatura Argentina II en la Universidad de Buenos Aires. Colaboradora habitual de diversos diarios, desde el retorno de la democracia en Argentina ha expresado con claridad y contundencia sus opiniones sobre la vida política nacional. De esta forma, reconoce su apego a la idea clásica de intelectual, y no retrocede ante sus desafíos públi-

cos. El diálogo que se transcribe a continuación tuvo lugar en Buenos Aires, a principios de septiembre de 2001.

–Su labor se desarrolla en tres campos muy complejos y vastos: por un lado, la historia de la literatura argentina; más tarde, una línea de crítica de la cultura, en todo su espectro; y, en fin, su posición como observadora y analista de la vida política del país. ¿Cómo piensa usted la articulación entre esas disciplinas?

–Lo primero que habría que mencionar es a los escritores que me han modelado más intensamente. Son básicamente tres, y en todos ellos aparecen diversos modos de esa articulación por la que usted pregunta: Roland Barthes, Walter Benjamin y Raymond Williams. Lo único personal que tiene entonces esa articulación es el cruce entre estos tres autores. Pero dado que la copresencia de Barthes y de Benjamin es hoy casi canónica, creo entonces que lo propiamente rioplatense, la inflexión más particular, es la confluencia de Williams y el triángulo que se forma ahí. Barthes tiene para mí su punto de inicio en las *Mitologías*, que leí en el año en que apareció, en la primera edición de Seuil. Lo leí con la sensación de asistir a algo nuevo y absolutamente inteligente, pero no podía darme cuenta de que iba a marcar un itinerario, de manera más o menos secreta o evidente. Primero creí que el texto que me iba a marcar de ese libro era «El mito hoy», el más teórico y sintonizado con las preocupaciones semiológicas de los años sesenta, y me intrigó que estuviera al final del libro, cuando su lugar natural parecía el comienzo. Hoy me doy cuenta de que ese libro está partido, y sólo en apariencia ese texto plantea la teoría del libro, porque en realidad las *Mitologías* surgieron de una serie de impactos y de golpes de lectura que «El mito hoy» sólo puede explicar en parte; por eso no funciona como prólogo teórico, sino como suma.

Después también trabajé con los *Elementos de semiología*, con la etapa más metalúrgica de Barthes, y luego viene un segundo impacto, un segundo libro para mí decisivo, donde aprendí a leer literatura casi más que en ningún otro lado, donde aprendí a leer la trama del texto, que es *S/Z*. Creo que el planteamiento entre teórico y fenomenológico de Barthes en cuanto a las voces que se articulan en un texto literario, presupone un giro original. Aparece allí la idea de que al texto «hay que cortarle la palabra», una frase de esas que quedan y que uno la tiene siempre puesta encima del escritorio: el texto tiene que ser interrogado justamente allí donde no muestra que debe ser interrogado, la pregunta no se hace donde el texto la sugiere. Ese fue el segundo bloque, y después seguramente *El placer del texto*,

donde se habla no sólo de la naturaleza de los textos sino de las posibilidades de la lectura, de la relación con el texto y la naturaleza de la lectura. Creo que no hay una página de Barthes que no haya leído, es decir que aún hoy podría declarar que, como dice Truffaut de Hitchcock, cada vez que encuentro un problema es probable que hojee algo de Barthes.

–¿Cómo conoció la obra de Benjamin?

–Esa es una lectura que atraviesa varios periodos ideológico-políticos. Primero las traducciones españolas, que fueron la norma en que la gente de mi generación conoció a Benjamin, dado que las traducciones de la colección de «Estudios Alemanes» de Murena eran muy invisibles por razones ideológicas: estaban hechas bajo el sello de *Sur* y bajo el sello del propio Murena, que estaba agrupado con los escritores de *Sur*; la colección, hoy lo sabemos todos, era extraordinaria, pero por entonces, para mí al menos, que estaba colocada en la izquierda, primero peronista y después marxista, era completamente invisible. Por otra parte leí en traducción francesa *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica* y, hace unos diez o doce años, los materiales para el libro de los pasajes, que conocí en la versión italiana. Ahí descubrí el taller de un escritor que está en una relación característica de las vanguardias con la técnica, la multiplicación de materiales que tienen que ver con el mundo de la técnica, casi más que con el surrealismo. No puedo entonces separar esto de algunos trabajos que he hecho como *La imaginación técnica*. Puede ser que haya fuentes argentinas y que sólo hacía falta leerlas de un cierto modo, de que Arlt las anunciaba, etc., pero la idea que recorre una zona entera de la vanguardia de este siglo, de la relación tan estrecha entre ciencia y técnica, la percibo en Benjamin. Y también percibo en él otra cosa que está en una frase como dicha al pasar, creo que la relata Scholem haciendo referencia a él, y es que su proyecto era ser el gran crítico literario de Alemania. Es decir que todas estas vueltas por diferentes territorios, que incluían la filosofía, tenían que ver con algo que estaba puesto en una relación muy intensa con la literatura. De modo que cuando en el curso del tiempo yo voy trabajando con diferentes objetos hay algo que en la lectura de Barthes y en la de Benjamin me devuelve siempre a la literatura.

Después viene el cruce con Williams; nosotros, los miembros del grupo *Punto de Vista*, lo leímos muy tempranamente, y creo que ésta sí es la verdadera originalidad del grupo, porque lo leímos antes incluso que en Estados Unidos y en Europa. Fui a Cambridge a hacerle un reportaje en 1979, y Williams quedó verdaderamente extrañado de que desde el lugar más

remoto del Atlántico Sur –que era absolutamente remoto para él, puesto que era un personaje muy insular– alguien pudiera venir para hacerle unas preguntas acerca de su obra. Tan extrañado se quedó que cuando volví en el 81 y le llevé la entrevista ya publicada en *Punto de Vista*, había convocado a su mujer a su oficina para que viera esa especie de artefacto extraño que era yo entrando ahí. La revista misma era para él un artefacto extraño, porque no sabía una palabra de castellano.

Williams no es un autor que arme grandes desarrollos teóricos, pero encontré en su obra el análisis de un problema central en la literatura: la coexistencia de diferentes temporalidades estéticas e ideológicas en el interior del mismo texto, la manera en que el texto está fracturado o en conflicto o suturando esas fallas. Por supuesto, Williams trabaja sobre literatura inglesa, sobre medios de comunicación, además de su actividad política: fue uno de los fundadores de la *New Left Review*, y murió siendo el gran interlocutor de la izquierda inglesa radical, a la izquierda del laborismo.

–Me llama la atención que no mencione a Pierre Bourdieu, pues la noción de «campo intelectual» está muy presente en varios trabajos suyos sobre literatura argentina.

–Sí, es verdad, fue un autor importante y al que sigo leyendo con interés, pero en el sentido de un instrumento teórico, porque eso es la noción de campo intelectual. Es un instrumento con el que se puede trabajar en muchas dimensiones de la cultura, la literatura, los conflictos estéticos, las luchas de legitimidad y todo ese vocabulario que ha ingresado con Bourdieu. No lo menciono en esta trilogía porque no tengo con él la misma relación empática. Quizás su trabajo con la literatura es muy interesante, pero no tiene ese carácter de percepción estética tan fuerte como en Barthes o Benjamin. Recuerdo una nota que hizo María Teresa Gramuglio sobre *Las reglas del arte*, en la que señalaba justamente que el libro carece de esa tensión, que aún en el caso de Williams, en quien aparentemente esa tensión sería menor, sin embargo es fuerte, sobre todo en su preocupación por el modernism, que para él no son solamente las vanguardias. Bourdieu es más un sociólogo, las nociones que arma son como una caja de instrumentos perfecta, es muy difícil no volver a usarlas, pero teniendo en cuenta también ya han sido muy banalizadas.

–Quizás lo que usted hizo fue tomar distintos instrumentos, como más recientemente algunos de Edward Said, para mantenerse fiel a una perspectiva marxista de abordaje de la literatura y de la cultura.

–No sé si llamarle marxista, diría más bien una perspectiva de izquierda. Pero quiero aclarar, pensando de nuevo en Raymond Williams, que no estoy de acuerdo con ese lugar común contemporáneo que afirma que en la literatura todo es político. Eso me pone muy incómoda, puesto que a partir de allí la política es rápidamente evacuada, porque si en la literatura todo es político, entonces hablemos de otra cosa. No digo que sea un movimiento intencionado, pero acaba siendo así, cosa que me irrita mucho. Yo pienso que lo político es una dimensión específica del mundo social, y que lo simbólico y lo estético lo son también; es cierto que hay cruces permanentes entre ellos, pero son cruces, no una sobreimpresión de todo con todo. De ahí también la referencia a autores como Williams, Barthes y Benjamin: ninguno de ellos hubiera afirmado que en la literatura todo es político; quizás Barthes fue el que estuvo más próximo, en *Leçon*, creo que por influencia del fucoltismo, pero en toda su obra uno no podría leer una afirmación categórica de ello. Para evitar entonces ese campo ciego del vínculo entre literatura y sociedad, de la forma en que se implican, se contradicen y se traman, es que yo conservo ciertos principios del materialismo cultural tal como lo define Williams, es decir: el peso que lo material tiene en las prácticas culturales, incluido lo material en sentido social.

–En los últimos años se ha intensificado su interés por la crítica cultural, con libros como Escenas de la vida posmoderna *e* Instantáneas. *En ellos es visible el esfuerzo por captar y descifrar lo que pasa en la calle, en los diarios, en la televisión. ¿Cree que la Argentina de hoy necesita en particular de ese esfuerzo, que los signos son hoy más herméticos que en otras épocas?*

–No, diría que no, aunque admito que es una pregunta difícil de contestar en un momento de baja autoestima intelectual, política y nacional de Argentina. Uno tendería hoy a decir que en este país no existe nada que tenga ningún tipo de originalidad. Pero diría que no, que ese viaje está ya en *Mitologías*, porque los objetos que Barthes construye allí son escandalosos para lo que era la crítica literaria en ese momento; y sin duda está también en el libro fundador de todo, en el abuelo de la actual criatura llamada «estudios culturales», que es Richard Hoggart. Eso que ahora llamamos «mirada etnográfica», con esa negociación tan compleja entre la experiencia de la primera persona y de la social que tiene Hoggart, está en *The Uses of Literacy*, libro de 1956, donde creo que se produce un corte fundador, sobre el que se fundan los estudios culturales, a partir de la Escuela de Birmingham. Ese libro tarda muchísimo en ser leído, primero en Francia,

en una traducción que publica Bourdieu, y más tardíamente en Estados Unidos. Creo que ese desplazamiento por un escenario cotidiano está en Hoggart y en Barthes. Después, en la autobiografía de Hoggart se ve de dónde provienen los materiales etnográficos de *The Uses of Literacy*. Son materiales que podrían caracterizarse como propiamente autobiográficos: esas descripciones de la vida cotidiana en una casa obrera inglesa, o de la vida del vecindario en una ciudad mediana. Cuarenta y cinco años después vemos que había un pacto autobiográfico que no podíamos reconocer pero que estaba en la presencia muy intrusiva de la primera persona de Hoggart. Por eso lo que llamamos hoy mirada etnográfica convoca la primera persona. Aunque en los libros míos que usted menciona he intentado mantener esa primera persona bajo control, puesto que para mí eso es un derecho a ganar y no algo que viene dado.

–¿Cómo surgieron esos libros? ¿Es un proyecto que todavía no ha concluido?

–*Escenas de la vida posmoderna* fue escrito de comienzo a fin, en un solo impulso de escritura; el caso de *Instantáneas* es distinto, ya que está marcado por la productividad del fragmento. Lo escribí a lo largo de dos años, y los fragmentos fueron apareciendo en una revista que pedía textos de una determinada extensión, por eso todos tienen la misma medida. Se trataba ahí de ver todas las semanas qué había que ver. Era un momento –y ya no lo es, aunque sólo haga de eso seis o siete años– en que Buenos Aires mostraba el cambio; hoy ese cambio está estabilizado y expuesto, por eso creo que ya no se puede escribir una página más sobre *shopping* ni sobre *countries*. El interés que tenía Buenos Aires en ese momento, y que lo tuvieron todas las ciudades que atravesaron ese cambio, era el momento de la transición.

–¿Una transición hacia qué?

–Hacia una ciudad posmoderna, fracturada.

–Eso me recuerda lo que usted dice en su libro sobre Borges: que él en los años veinte también hace el registro de una ciudad que está cambiando, un cambio al que él se resiste.

–En efecto, de la ciudad que cambia, sobre todo debido a la gran inmigración. Borges mira una zona indecidible entre la ciudad y el campo: la

calle sin vereda de enfrente. Pero yo nunca pensé que hubiera relación entre eso y mi forma de mirar Buenos Aires; más bien me veo dentro de una línea de cronistas de la ciudad, que va permanentemente a lo novedoso de lo que está pasando, no a la construcción de un mito, en el sentido soreliano del término, que es lo que construye Borges. En mi caso, la crónica tiene que ver con la idea de que todavía algo se podía hacer para evitar la fractura sociocultural que hoy tiene Buenos Aires. Esos textos trabajan sobre algo cercano a la denuncia, para ver si esto nuevo que era dicho, que era descripto, podía evitar esa fractura, o al menos hacerla consciente. Cuando Soros compra el edificio del Abasto, que es una de las mejores construcciones modernas de Buenos Aires –con elementos *déco*, con tres bóvedas que tienen cien metros de largo–, y lo destruye, lo oculta bajo todas las insignias del mercado, ahí el proceso se cerró, ya está. Las bóvedas hoy, desde adentro del edificio, son invisibles. El proceso ya estaba insinuado en las Galerías Pacífico, en pleno centro de Buenos Aires, donde los murales de Berni y de Spilimbergo, que se pensaban salvar, quedaron completamente invisibles. Pero lo del Abasto es como el cierre; como en casi todos los lugares del mundo, con excepción de algunas grandes capitales, el conservacionismo tiene la forma del mercado. Por eso digo que esos libros no podría escribirlos de vuelta, aunque volviera a suceder lo mismo en otro lugar de la ciudad, ya es un proceso cerrado, carece de interés intelectual; Buenos Aires es ya una ciudad fracturada.

–En un artículo reciente publicado en Página 12 *acerca de la crisis económica usted dice que «sólo en un país periférico, dependiente y lejano se desencadenan agresiones tan penosas como en la Argentina». Su libro sobre Borges se titula* Un escritor en las orillas *y también escribió un estudio sobre la vanguardia argentina que se subtitula «Una modernidad periférica». ¿Cree que existe alguna alternativa al pensar la Argentina como lo lejano y lo periférico con respecto a Europa, como la orilla de Occiente? ¿No condena eso a creer que el núcleo de la órbita argentina está fuera de alcance, lejos, en otro lugar, ya sea real o imaginario?*

–Creo que ahí usted está leyendo un proceso de resemantización de esos adjetivos, porque cuando escribí los libros que usted menciona para mí lo «periférico» y lo que es ubicaba en las «orillas» estaba connotado positivamente. En la estela de Borges, cuando afirma que los argentinos, como los judíos y los irlandeses, podemos hacer lo que querramos con la cultura occidental. La forma en que combinábamos las tradiciones era original, una originalidad de la que podíamos seguir esperando producciones interesan-

tes; y no estoy muy segura de que no siga existiendo esa dimensión cultural. En todo caso, la Argentina nunca tuvo un centro único, siempre fueron centros multipolares, eso es lo que le daba a Buenos Aires su rasgo cosmopolita. Aun cuando se repita la cuestión de una élite afrancesada, incluso el mismo epítome de ese afrancesamiento, que es Victoria Ocampo, no se puede decir que fuera sencillamente afrancesada, ahí están compitiendo la cultura francesa y la inglesa. Esos adjetivos entonces todavía conservan algo de su connotación positiva, tienen que ver con nuestro vínculo cultural estrellado, que no es de dirección única.

–De allí que usted afirme, en el libro sobre Borges, que los escritores latinoamericanos poseen una «auténtica libertad», que para ellos «la libertad es un destino».

–En efecto, y muchos de nuestros más grandes escritores han hecho de esa libertad una estética. Buenos Aires misma es un fruto de esa estética, como todas las ciudades importantes de Argentina: son ciudades que exhiben fragmentos de muchas ciudades europeas; esto lo muestra bien Adrián Gorelik en su libro sobre Buenos Aires. Ahora bien, lo de pensarse en relación a periferias de centros, me parece inevitable en el caso argentino, y no solamente por la fuerte dependencia económica, que marca la historia del país, aunque hoy ya no sabemos de quién dependemos, como antes de los británicos o norteamericanos.

Argentina, como se sabe, careció de densidad cultural, tanto de poblaciones originales del territorio como de la época virreinal. Ello implica un país volcado fuera de su propio territorio; ya no se trata de un estrabismo, como dice David Viñas de José Mármol con respecto al romanticismo, sino de ambos ojos puestos en lo que sucede fuera. De hecho, sin duda lo mejor de la literatura argentina del siglo XX se ha producido en ese cruce; incluso la gauchesca, que acontece en el cruce de la tradición popular española con las versiones que de ella había en la población rural, es decir que también tiene que ver con Europa, no con la vidalita de origen precolombino. Eso es lo que Unamuno reconoce en la gauchesca, incluso antes que se vea en el propio Río de la Plata, porque lee ahí una tradición española.

–Usted se ha referido últimamente a una «crisis identitaria» en la Argentina actual. ¿Ve alguna marca de ello en la literatura?

–Desde mi punto de vista, el gran problema de la literatura argentina de hoy, al menos en los géneros de ficción, está en cómo escribir sin Borges,

en el doble sentido de la palabra: es decir, desaparecido Borges, y prescindiendo de él. Creo que la constitución de Manuel Puig en héroe literario nacional es una respuesta a eso, respuesta que comienza hace ya unos cuantos años. No es casual que Alan Pauls escribiera un libro sobre Puig, ni que Matilde Sánchez, antes de la muerte de Borges, insistiera en Puig, así como insiste también en César Aira. Creo que el gesto de Alan Pauls, muy temprano, de un libro sobre Puig, tiene que ver con el establecimiento de un lugar no-Borges, no diría anti-Borges, pero sí no-Borges, ajeno a las líneas magnéticas que van desde y hacia Borges.

–Todo parece indicar que son ya visibles las tendencias nuevas. Por ejemplo, Martín Prieto declara en una entrevista reciente, en la revista digital poesia.com, que «los 90 ha sido una década pródiga en grandes novelas, no escritas ni por Aira, ni por Piglia, ni por Saer»; él nombra a Alan Pauls, a Salvador Benesdra...

–En un punto creo que tiene razón, si se habla de narrativa de los noventa, aunque yo no coincidiría con los nombres que da Prieto, no diría Benesdra, pero sí Sergio Chejfec. Es decir, no se trata de escritores cuya estética se constituyó en los sesenta como es el caso de Saer o en los setenta como en Piglia, sino en los que están construyendo su escritura en los noventa. En ese sentido, la mejor escritura de los noventa es para mí Chejfec, en *Boca de lobo*, un libro muy extraño, con una estética vanguardista, porque en su caso todavía la palabra conserva su sentido, junto a una hipótesis sociológica de la alienación, que proviene del capítulo I de *El capital de Marx*. Por eso creo que efectivamente lo más original de los noventa no son aquellos escritores que ya tenían su estética constituida.

–Para terminar, dado que usted ha incluido la poesía en el campo de su reflexión, me gustaría preguntarle su opinión acerca de un fenómeno bastante peculiar: la circulación de una buena parte de la mejor poesía que se produce hoy en Argentina en revistas o en editoriales domésticas, como Siesta *o* Vox, *que publican libros de tamaño minúsculo.*

–Creo que eso tiene que ver con algo muy interesante que se está produciendo, con un viraje de los materiales a partir de los cuales se escribe poesía. Cuando se dice Olga Orozco o Juan Gelman o Juan L. Ortiz se trata de otra cosa, son materiales de origen cultural; en cambio los materiales de los poetas de hoy están fechados, me refiero a Martín Gambarotta o Karina Maccio. Eso le da una sensación de enorme novedad a esta poesía, por

momentos irritante, por ejemplo en algunas de las poetas más jóvenes, en su autocondescendencia hacia sus gustos y sus anécdotas, pero tienen pasajes de enorme densidad, por ejemplo en Vanna Andreini, que puede trabajar materiales pegados a lo contemporáneo, pero con una lengua muy mezclada de italiano. En la otra punta hay una especie de retrabajo sobre un registro de lengua criolla, por ejemplo en el último libro de Osvaldo Aguirre, *El general*. Ese registro canalla que tienen Santiago Llach y Martín Gambarotta uno podía encontrarlo antes en la narrativa, es la que señaló Óscar Masotta, la línea que va de Jean Genet a Arlt; pero que no existía en la poesía, salvo en la poesía popular, en el tango. Pero Llach y Gambarotta salen de otra parte, de otro tronco. También hay que mencionar el texto infinito, todavía inédito en libro, de Daniel García Helder sobre el Riachuelo, *Tomas para un documental*. Ahí hay apuestas antes impensables, otra dimensión de la poesía social, un texto con una retórica y una prosodia muy elaboradas y con una especie de reconstrucción de un paisaje social. Esto tampoco parecía inscrito en las líneas de la poesía argentina. Aparece ahí una línea positivamente estallada, una búsqueda nueva.

Carta de Argentina
Los enemigos de la modernidad

Juan José Sebreli

De lo dicho desde el martes negro, en los medios y en la calle, se advierte que en ciertos sectores de la opinión, en particular los más intelectualizados, el sentimiento de conmiseración por las víctimas del atentado resulta muy atenuado por el énfasis puesto en la culpabilidad de Estados Unidos: «Se lo tiene merecido», «recoge la tempestad de los vientos sembrados». Los propios norteamericanos, embargados por sentimientos de culpa, llegaron al extremo: Noam Chomsky denunció a su país como «el mayor terrorista del mundo», blanqueando, de ese modo, no sólo a los fundamentalistas, sino al nazismo y al estalinismo, y olvidando que los mayores crímenes del siglo XX –las dos guerras mundiales– no fueron provocados por Estados Unidos.

La inconsciente alegría de jóvenes árabes que festejaban en las calles fue compartida por muchos occidentales que trasladaban el atroz asesinato colectivo de civiles indefensos a un episodio más de la guerra de países pobres contra ricos. Poco importaba que las víctimas, en este caso, no fueran representantes emblemáticos del poder y la riqueza, sino en gran parte trabajadores, muchos de ellos latinoamericanos, y que el supuesto autor intelectual del atentado fuera un multimillonario árabe, despreocupado por los pobres de su país, y los terroristas, jóvenes de clase media. Se recurrió al chantaje emocional: oponer al terrorismo el hambre de los niños árabes. Esta es una falsa identificación, confunde dos conceptos de orden distinto: el hambre de los niños debe calificarse de injusticia, y el acto terrorista, de violencia.

Aun cuando no sean de la misma naturaleza, se puede alegar, la injusticia es la causa de la violencia. Pero esto es otra falacia, porque los norteamericanos no son los responsables directos de la injusticia cometida con los niños árabes. Los países de la Península Arábiga son ricos, riquísimos: poseen uno de los productos más apreciados de la Tierra, el petróleo. Ese petróleo no está en manos de los yanquis, sino de las clases dirigentes árabes, de sus monarcas feudales, sus dictadores, sus militares y sus jeques, que figuran entre los más ricos del mundo y son, por tanto, los verdaderos y únicos culpables del hambre de los niños árabes, de la situación de atraso y miseria espantosa en que viven esos pueblos. La respuesta a la crisis desatada por el

ataque a Manhattan no debe ser tomada por Estados Unidos como una cuestión de orgullo nacional herido, y los demás países occidentales no deben permanecer indiferentes y ajenos, porque el ataque no está dirigido tan sólo contra la nación más poderosa del mundo sino contra cualquier sociedad democrática occidental, aunque sea un país periférico y empobrecido, como lo prueban los dos atentados terroristas ocurridos en Buenos Aires. Proponer la paz a ultranza cuando del otro lado seguirán la guerra recuerda a los pacifistas y neutralistas de 1939: Saddam Hussein, Khadafy o Bin Laden son tan apaciguables como ayer Hitler.

La insistencia sobre la culpabilidad norteamericana en el atentado se complementa con la ausencia de crítica al mundo islámico. El relativismo cultural prevaleciente en las corrientes interpretativas en boga condena cualquier intento en ese sentido considerándolo etnocentrismo, xenofobia, racismo, intolerancia al otro, ataque a la identidad cultural. Pero sin la fe religiosa fanática no habría individuos capaces de inmolarse, aptitud que los vuelve enemigos de una peligrosidad incomparable con la de cualquier otro terrorismo conocido. Además, ningún islamista tiene derecho a desautorizar a los fundamentalistas, porque, como el islamismo carece de una autoridad que fije los cánones, cada secta tiene derecho a considerarse la verdadera. Los fundamentalistas tienen su parte de razón cuando pretenden representar al auténtico islamismo: éste fue en sus orígenes una religión guerrera; el Corán (sura IX, versículo 29) predicaba la guerra santa.

Los relativistas culturales, tan cuidadosos de no incurrir en intolerancia hacia una cultura ajena, no se preocupan por la falta de reciprocidad. En nuestro país, como en otros occidentales, se realizó un recordatorio por las víctimas con una ceremonia ecuménica que reunió a sacerdotes católicos, pastores protestantes, rabinos judíos y clérigos musulmanes. Un acto de esas características es inconcebible en los países árabes.

No debe eludirse que la cultura islámica, exceptuando los pocos países musulmanes laicos, nunca conoció la democracia, descree de la racionalidad, no permite las libertades individuales ni la tolerancia a otros cultos ni la igualdad de los sexos ni el respeto por el individuo, sin olvidar sus excesos, como la mutilación de mujeres, la lapidación de adúlteras o la condena a muerte de escritores impiadosos.

¿Se trataría entonces de un «choque de civilizaciones», según la teoría de Samuel Huntington? Nada de eso: las antinomias no son entre Occidente y Oriente, sino entre modernidad y antimodernidad, y esas mismas contradicciones se dan en el interior de cada uno de los espacios geográficos. Los fundamentalistas luchan por el retorno al siglo IX utilizando la más moderna tecnología occidental. A su vez, en el seno mismo de Occidente hay

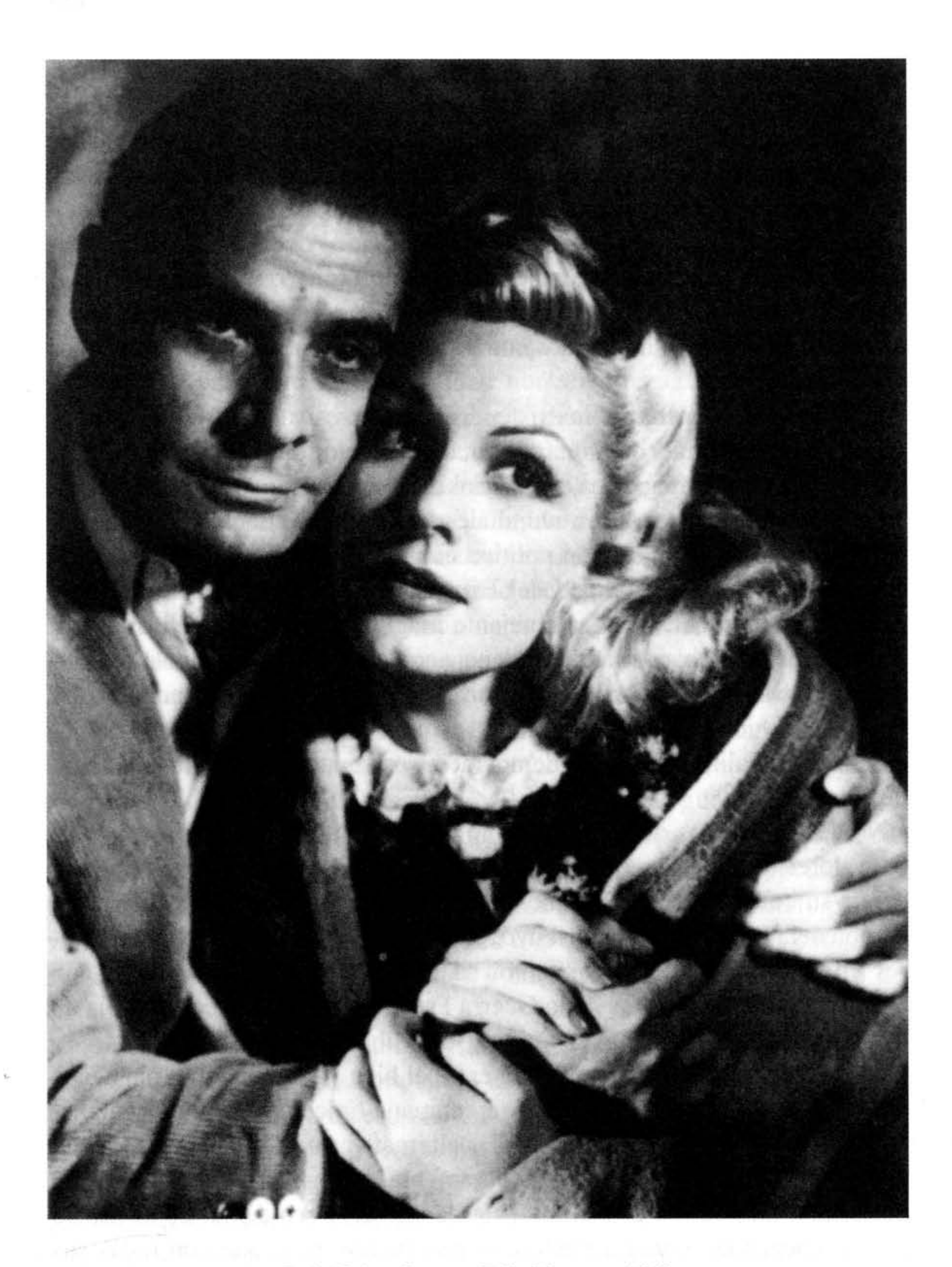
muchos enemigos ideológicos de la modernidad: fundamentalistas católicos, protestantes y judíos, las variopintas bandas nacionalistas y sectas irracionalistas, incluyendo los utopistas neorrománticos «antiglobalistas», todos los profetas de la «decadencia de Occidente», muchos de los cuales se congratularon por el derrumbe de las torres.

Los valores humanistas no son particularidades occidentales: son conquistas universales sin distinciones nacionales, étnicas, raciales ni culturales. Los pueblos árabes, y en especial las mujeres, ganarían mucho accediendo a esos valores liberándose de las tiranías teocráticas y premodernas que los oprimen.

Los males que amenazan la existencia de nuestros valores –el terrorismo, así como otros de muy distinta índole, como el deterioro del medio ambiente, la explosión demográfica, el control de la fuerza nuclear, el narcotráfico, el sida y el hambre– son mundiales y exigen para luchar contra ellos con eficacia una organización política mundial. La masacre de Manhattan ha mostrado la vulnerabilidad del Estado-nación, aun del más poderoso, para enfrentar problemas de semejante magnitud. Estados Unidos deberá ser el primero en abandonar su tendencia contraria a la mundialización, evidenciada con su negativa a constituir una corte penal internacional. La democratización de la parte del mundo que la desconoce está condicionada a la mundialización de las democracias existentes, entre ellas los Estados Unidos.

No desconocemos que Occidente no respeta, y aun traiciona, muchos de los valores que predica, pero sólo a partir de estos mismos valores es lícito exigir su cumplimiento. Sabemos que la política exterior norteamericana de potencia hegemónica contribuyó, en parte, a instaurar dictaduras militares en América Latina. Asimismo, su errática política en relación con Medio Oriente en tiempos de la Guerra Fría provocó la trágica paradoja de haber armado a sus futuros enemigos, los talibanes.

No se trata entonces de una lucha entre el bien y el mal, como planteaba el presidente George W. Bush con un lenguaje típicamente fundamentalista. La realidad política es ambigua, las alternativas no son nunca en blanco y negro, difícilmente haya causas puramente buenas. El fundamentalismo musulmán tal vez sea el mal total; la democracia occidental como existe hoy es apenas la verdad a medias, el mal menor, pero aun con todas sus fallas sigue valiendo la pena luchar por ella.



Pedro López Lagar y Zully Moreno - 1943

Carpentier y la revolución

César Leante

En el comentario a la reciente edición de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier[1], el magnífico crítico literario de *Babelia* (*El País*, 01-09-01) J. Ernesto Ayala-Dip apunta («La revolución desolada») que fue «una novela perseguida por el régimen castrista», que tardó cinco años en descubrir que contenía «un discurso antirrevolucionario», lo que le costó a su autor ser despedido de la Editorial Nacional de Cuba, que dirigía. Comparto con él su criterio de que «no somos pocos los que defendemos *El siglo de las luces* como su gran novela», por encima de esa otra joya que es *Los pasos perdidos* (sin olvidar esa pieza casi cellinesca suya de *El reino de este mundo*). Atina igualmente a mi entender Ayala-Dip al calificar la narración estilísticamente como «uno de los ejemplos más logrados de inventiva verbal», pues apartando ciertas páginas de sobrante barroquismo, el soberano lenguaje del mejor Carpentier está aquí. E históricamente es certero el crítico cuando señala: «*El siglo de las luces* es una novela sobre la Revolución Francesa en la misma medida en que lo es sobre todas las revoluciones sociales y políticas de la historia, incluida la Revolución cubana». Se auxilia para esta última afirmación de una declaración que me hiciera el novelista cuando a principios de 1964 lo entrevisté para la revista *Cuba*[2]: «Situar al hombre en su pasado puede ser también situarlo en su presente», a lo que añadió (Carpentier) para justificar la desilusión revolucionaria de uno de los protagonistas del relato, Esteban: «Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen adelante y hallan al fin su realización».

En la mencionada entrevista me dijo asimismo a propósito de *El siglo de las luces*: «Traía en la maleta (cuando regresó a Cuba en julio de 1959) una nueva novela, *El siglo de las luces*, que había comenzado a escribir en Caracas en 1956 y terminado en Barbados dos años después; pero necesitaba retoques y el cambio que se observaba en la vida y en la sociedad cubanas me resultó demasiado apasionante para que pudiera pensar en otra cosa».

[1] *Alejo Carpentier,* El siglo de las luces, *Barcelona: Seix-Barral, 2001.*

[2] *César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», La Habana: Revista* Cuba, *n. 24, 1964.*

Aquí, en este fragmento de sus declaraciones, se encierran para mí tres claves o enigmas, de la más importante obra del escritor cubano, apretadamente relacionadas entre sí: una, ¿por qué *El siglo de las luces* se publica cuatro años después de estar ya terminada (su primera edición es de 1962)?; dos, ¿qué «retoques» necesitaba la obra?; y tres, ¿qué cambios en la vida cubana eran tan apasionantes para Carpentier que no le dejaban pensar en otra cosa?

Antes de ir desentrañando estas cuestiones, hay que anotar un hecho determinante: que desde el mismo momento de su aparición *El siglo de las luces* fue considerada como ejemplificadora del fracaso de una revolución. Y aun en su forma de manuscrito, Carpentier no podía ignorar esto; es decir, que cuando menos su novela, la más lograda de cuantas había escrito hasta entonces, permitía esa interpretación. Innumerables datos, como veremos más adelante, lo avalaban. Así pues, antes de darla a la imprenta había que oscurecer, o en último término escudar, tal apreciación. De manera que los «retoques» precisados por la obra se inclinaban hacia ese costado, se puede decir que conceptual, de intención o propósito. El cambio operado en la vida cubana era, desde luego, el triunfo de la Revolución, que vivía su etapa más deslumbrante (y que se extendería por algunos años más). Tenía, en consecuencia, que haber una adecuación entre ese período real y el de la novela, ya que por un azar imprevisible para el novelista realidad y ficción histórica se daban la mano. Carpentier tenía que tener conciencia de lo tremendamente contradictorio que era dar a conocer una novela que (siquiera lateralmente) cuestionaba una revolución en el preciso momento en que otra, verídica, tangible, era delirantemente aclamada no sólo por el pueblo cubano sino casi universalmente. Publicarla en esa época no era sólo un contrasentido –máxime siendo Carpentier cubano y queriendo radicarse en la isla–, sino un riesgo. Pero sabía él también que había escrito un gran libro, y además un libro honesto. La historia le estaba jugando una mala pasada, pero de algún modo él la sortearía. Lo primero era buscar una opinión menos apasionada que la cubana de esos días y asimismo no tan politizada y más prestigiosa. Carpentier tenía un bien cimentado crédito en Francia y creyó prudente ofrecérsela al lector y a la crítica franceses antes que a los de habla hispana en general. Y así lo hizo. La edición príncipe de *El siglo* es francesa[3].

Este es un dato en el que reparó sagazmente la doctora Rosario Rexach en su ensayo «*El siglo de las luces*: biografía de una ilusión»[4]. Primera-

[3] Le siècle des lumières, *tr. René L. F. Durand, París: Gallimard, 1962.*

[4] *Rosario Rexach,* «El siglo de las luces*: biografía de una ilusión*», XVII Congreso de Literatura Iberoamericana, *Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978.*

mente se pregunta: «¿Por qué las otras novelas (de Carpentier) no siguieron el mismo camino?» Y la respuesta que da es que «... si *El siglo de las luces* se publicaba primero en francés y la crítica la reputaba como una gran novela –lo que sin duda es–, el régimen cubano poco podría lograr prohibiéndola o persiguiendo a su autor sin dañarse a sí mismo». Otro hecho sobre el que llama la atención es que la versión española tampoco se realizó primeramente en Cuba sino en México[5], siendo la edición cubana posterior en un año, en 1963[6].

Ocurrió lo que Carpentier esperaba, en lo que confiaba: *El siglo de las luces* fue recibida en Francia con los más altos elogios. Del crítico del conservador *Le Figaro* a Maurice Nadeau, todos concordaban en que se trataba de una obra extraordinaria. Mas André Stihl, desde las páginas del diario comunista *L'Humanité*, deslizó esta alusión a su contenido: «La acción finalmente no concluye con el desencanto de Esteban, conquistado por las primera brumas del romanticismo. El desenlace pertenece a Sofía... quien piensa: ¡Hay que hacer algo! ¿Qué? Algo. Y se lanza a la acción».

El crítico marxista empleó la palabra reveladora: *desencanto*. En efecto, Esteban, luego de haber acompañado entrañablemente a Víctor Hughes en su aventura jacobina en las Antillas, queda desencantado de la revolución. Numerosos pasajes de la novela destacan esta desilusión. He aquí algunos de ellos: «No valía la pena haber venido de tan lejos (Francia y España) a ver la Revolución para no ver la Revolución...». «Víctor abrazó fríamente al joven (...). Esteban comprendió que Víctor se había impuesto la primera disciplina requerida por el Conductor de Hombres: la de no tener amigos». Y sobre este mismo punto: «Esteban observó que los hombres, al verlo, guardaban un repentino silencio. El Comisario inspiraba miedo». Pero quizá ningún ejemplo más concluyente que éste: «Esta vez la revolución ha fracasado (le confiesa amargamente Esteban a Sofía luego de haber desertado del ya abiertamente despótico Hughes). Acaso la próxima sea buena. Pero para agarrarme, cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. *Cuidémonos de las palabras demasiado hermosas, de los Mundos Mejores creados por las palabras... No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo*» (énfasis mío).

Si se tiene en cuenta, como es harto transparente, que Esteban es una suerte de *alter ego* de Carpentier –hasta el punto de que físicamente le hace padecer una enfermedad crónica en él, el asma– y que, como muy bien señala la profesora Rexach, el texto «plantea las dos actitudes con que el

[5] El siglo de las luces. Novela, *México: Compañía General de Ediciones, 1962.*
[6] El siglo de las luces, *La Habana, Ediciones R, 1963.*

político y el intelectual se enfrentan a un mismo acontecimiento en el que son partícipes, la revolución...», quien pronuncia el párrafo final citado, es Carpentier.

En honor a la verdad, creo que Carpentier le hizo muy pocos cambios a la novela antes de darla a la publicación, y esto habla de su honestidad intelectual. Cierto es que hay otros factores a considerar. En primer lugar, la novela no admitía ser podada aquí, aliviada allá. Era un bloque, una homogeneidad, una concepción, y adjetivos de más o de menos no podían alterar su esencialidad. Por otra parte, era lo suficientemente anfibológica, antitética en muchas ocasiones, para que su intención más profunda quedara al menos velada. Además, la revolución cubana se iniciaba y muchas de las formulaciones carpenterianas no eran advertibles en aquellos días. Sólo un ojo muy agudo hubiera descubierto su condición profética. Y estaba también, éticamente, el papel que Alejo Carpentier le asigna al novelista histórico y que el ensayista y profesor Roberto González Echevarría define así: «Carpentier plantea con todo rigor que en el reino de este mundo, al novelista sólo le es dada una percepción temporal y mediata del proceso histórico y que la máxima honestidad consiste en dar cuenta de ello al elaborar su obra»[7].

Mas, curiosamente, es de nuevo el marxista Stihl quien inadvertidamente ilumina la modificación sustancial que Carpentier introdujo en *El siglo*: el añadido del capítulo final. No estaba en el manuscrito original. El relato terminaba en el capítulo VI, con la entrega de Sofía al oficial francés, acto que consumaba su liberación total de Hughes, tanto material como anímicamente (más adecuado sería utilizar aquí *ideológicamente*), y su marcha a Bordeaux a hacer *su* vida, *su propia vida*. Este es el real término de la novela, lo que sigue es añagaza. No es más que una hipótesis, pero el injerto es tan meridiano que salta a la vista. La diferencia entre el capítulo VII y el resto de la obra es palmaria en todo: en el tono, en el estilo, hasta en su estructura. Parece, llanamente, un episodio de folletín, con su truculenta mansión abandonada y la extraña, sombría historia que guardan sus paredes: la desaparición de Esteban y Sofía «diluidos» en la muchedumbre que se alzó contra las tropas francesas en Madrid el 2 de mayo de 1808. Tan preocupado estaba Carpentier por añadir esta alegoría que poco se cuidó de los detalles técnicos, formales, pero realmente literarios, de la adición. A este respecto, y replicándole indirectamente a Stihl, es de nuevo Rosario Rexach quien pone el dedo en la llaga. Alerta ella: «... pasar el mensaje de

[7] *Roberto González Echevarría, «Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico», Universidad de Pittsburgn,* Revista Iberoamericana, *n. 40, 1974.*

la novela de Esteban a Sofía no es sino un modo de encubrir la auténtica verdad de éste».

No: a pesar de haber escrito la historia de una desilusión revolucionaria, el régimen castrista no persiguió a *El siglo de las luces* (mucho menos a su autor, que le fue fiel hasta su muerte en 1980 –aunque siempre desde París) ni Carpentier dejó de ser director de la Imprenta Nacional por ello (prefirió el cargo de consejero cultural de la embajada de Cuba en Francia, que le apetecía más), gracias no sólo al prestigio de estupendo escritor de que gozaba, sino a la astucia, a la habilidad con que supo capear el espinoso problema en que se vio envuelto cuando viajó de Caracas a La Habana en 1959 con el mejor texto que había salido de su pluma, pero que tenía la «mala suerte» de referir la historia de un fracaso revolucionario en el momento en que su país vivía el delirio de una revolución triunfante.



Augusto Codecá, Niní Marshall y Lilian Valmar en *Porteña de corazón* (1948) de Manuel Romero



Dolores del Río - 1948

BIBLIOTECA



Amelia Bence y Ángel Magaña - 1942

¿Quién era José de San Martín?*

La bibliografía sobre José de San Martín se ha incrementado notablemente en los últimos tres años[1]. Junto a ello, se ha activado en la sociedad argentina una discusión en torno a su figura, centrada casi exclusivamente en la hipótesis de su condición mestiza. Lo que algunos autores pretenden demostrar, entre ellos José Ignacio García Hamilton, es que el héroe americano fue en realidad resultado de una relación ilegítima del marino español Diego de Alvear con una indígena guaraní, Rosa Guarú. Se trata de una antigua y difundida versión que se conservó de generación en generación tanto en la familia Alvear como en la provincia de Corrientes, aunque fue desestimada por una historiografía «oficial» que sin fisuras siguió atribuyendo la paternidad a Juan de San Martín y a Gregoria Matorras, ambos leoneses.

El atractivo que este tipo de temática tiene para el público general y su presentación bajo la forma de una biografía novelada pueden explicar el éxito editorial en que se convirtió el libro de García Hamilton, aunque no hay que dejar de ponderar un factor no menos importante, la formidable apoyatura mediática de la que gozó en cuanto salió de imprenta. En contraste con otras obras que aparecieron contemporáneamente en el mercado bibliográfico y que proponen una densa discusión sobre el sentido político de la obra de San Martín (por ejemplo, la de Galasso), *Don José...* se caracteriza por un estilo liviano y un hilo conductor centrado en los caracteres psicológicos del prócer y su agitada vida sentimental, lo que puede explicar también las diez ediciones y los 70.000 ejemplares vendidos entre julio de 2000 y septiembre de 2001, cifra extraordinaria para el panorama editorial argentino.

Varias son las líneas de reflexión que pueden derivarse del análisis de la obra, de las que desarrollaremos en forma breve sólo tres. La primera se refiere a la proyección y al sentido del debate en torno a la hipótesis del San Martín mestizo que *Don José* impulsó. Se trata de

* *García Hamilton, José Ignacio,* Don José. La vida de San Martín, *Buenos Aires, Sudamericana, 2000, 343 pp.*

[1] *Pueden citarse, junto a la obra que comentamos, entre otros, a Rodolfo Terragno,* Maitland & San Martín, *Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998; Patricia Pasquali,* San Martín. La fuerza de la misión y la soledad de la gloria, *Buenos Aires, Planeta, 1999; Norberto Galasso,* Seamos libres. Y lo demás no importa nada, *Buenos Aires, Colihue, 2000; Enrique Díaz Araujo,* Don José y los chatarreros, *Mendoza, Dike-Foro de Cuyo, 2001; Hugo Chumbita,* El secreto de Yapeyú. El origen mestizo de San Martín, *Buenos Aires, Emecé, 2001.*

una discusión que tuvo lugar en suplementos literarios y en revistas de interés general, en la cual no intervino ningún historiador argentino de renombre. Es más, no hemos registrado ningún eco de la misma en los encuentros y revistas más representativos de la disciplina, de lo que se deduce que hoy, en la Argentina, una gran distancia separa a los problemas históricos que demandan la atención de la prensa comercial de los que ocupan a los historiadores profesionales. La circunstancia de que Hugo Chumbita y Patricia Pasquali (los más destacados partícipes del debate, a favor y en contra, respectivamente, de la tesis aludida) hagan docencia superior y sean profesionales respetados, no invalida la evidencia de que para la corporación de historiadores el tema –y las demás cuestiones de la vida personal de San Martín sobre las que García Hamilton pretende fundar una nueva visión– son de incierta o dudosa relevancia. Ello no impide que, para un segmento de historiadores de izquierdas, como Chumbita y Galasso, la idea de que habría corrido sangre indígena por las venas del Libertador no deja de ser una postrera reivindicación de los sometidos por la conquista y de las masas mestizas, cuyo papel en el proceso de la independencia y en el de la construcción de la nación había sido escamoteado por la «historia oficial», una versión del pasado nacional que excluyó todo protagonismo que no fuera el de la élite criolla blanca[2]. El sentido político de esta reivindicación y el cuestionamiento explícito que con ella se hace a los prejuicios raciales todavía presentes en la cultura argentina son más que evidentes.

En segundo término, e introduciéndonos en un análisis relativo al libro mismo, no debe extrañar que *Don José* haya sido recibido con indiferencia en el ambiente académico, pues se trata de una obra que se enmarca en un género en el cual el elemento ficcional no se concilia fácilmente con una aproximación científica al pasado. La descripción impresionista de acontecimientos y actitudes tampoco parece ser una vía convincente para reconstruir los caracteres psicológicos del personaje, compleja operación que requiere de un instrumental conceptual más sofisticado. No es censurable –todo lo contrario– intentar devolver la dimensión humana a un héroe que cierta literatura deshumanizó en el bronce y los mármoles; al fin y al cabo los protagonistas de la historia real fueron hombres y mujeres de carne y hueso, impulsados por ideales, pasiones, prejuicios e intereses, no siempre altruistas y desinteresa-

[2] *Mientras para Chumbita hay sobradas evidencias de que Rosa Guarú fue la madre biológica de San Martín, Galasso sostiene que «por ahora» esas pruebas son insuficientes. Sin embargo, lo considera «culturalmente mestizo [...] un hispanoamericano» (Galasso, op. cit., pp. 14-15).*

dos. Pero con esas endebles bases no hay manera de comprobar la verosimilitud de la imagen propuesta por García Hamilton, un San Martín reconstruido en gran medida con un tipo de información que abunda en la bibliografía antisanmartiniana del siglo XIX, aquella que recogía las acusaciones de sus enemigos (como José Miguel Carrera), o la propia historiografía españolista. Quizás por ello están marcados con tanto vigor, como rasgos constitutivos de su personalidad, entre otros, su egocentrismo; sus desmedidas ambiciones personales (que lo habrían hecho aspirar al cargo de regente o emperador del Perú); sus débiles convicciones independentistas; su propensión al adulterio y el desamor con la que trató a su legítima esposa Remedios de Escalada; la desaprensión con la que se habría valido de la función y de los fondos públicos para su enriquecimiento personal, etc. En el texto, asimismo, muchas actitudes y circunstancias son presentadas sin siquiera un intento de explicación. Y las que se dan de otras son simplemente pueriles, como la apelación a la envidia que habría sentido San Martín por la apostura física de Lord Cochrane como una de las causas de la antipatía que le despertaba el marino escocés. Como contrapartida, no son planteadas algunas preguntas que se desprenden naturalmente de la misma lectura. Por ejemplo, ¿por qué razones, condiciones y circunstancias pudo llevar adelante San Martín –a desmedro de sus limitaciones personales– la ciclópea campaña de liberar Chile y Perú con medios relativamente modestos y una base de sustentación política siempre incierta? Si por las razones apuntadas el libro carece de relevancia desde la perspectiva de los historiadores, su escritura roza con los límites de lo cursi en muchas de sus páginas (particularmente las dedicadas a las relaciones carnales que el prócer habría mantenido en burdeles, en su noche de bodas con Remedios, o con otras mujeres con las que se vinculó circunstancialmente o de manera más o menos estable). Desde el punto de vista imaginativo, asimismo, la obra se torna reiterativa y no logra componer una trama que emocione, que sorprenda, que «atrape».

Para terminar, es oportuno preguntarse qué razones motivaron a José Ignacio García Hamilton a encarar esta –a nuestro juicio– poco feliz empresa. Ni historiador ni novelista, incursionó en el ensayo político con *Las raíces de nuestra cultura autoritaria (e improductiva)* y con sendas biografías noveladas sobre Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento[3]. Pero

[3] *García Hamilton, José Ignacio,* Las raíces de nuestra cultura autoritaria (e improductiva), *Buenos Aires, Calbino y Asociados, 1991 (reeditado en 1998 por Sudamericana bajo el título* El autoritarismo hispanoameri-

es a la primera de esas obras a la que hay que remitirse para comprender cabalmente el sentido de *Don José...* El propio autor puso en claro recientemente que su objetivo es atacar una mitología nacional que desde comienzos del siglo XX se habría impuesto en la conciencia de los argentinos y que habría cristalizado –sobre la base de convertir a los «padres de la patria» en héroes militares de naturaleza sobrenatural– en un «espíritu xenófobo y a la vez sumiso [...] germen de aventuras belicistas y prolongadas dictaduras militares»[4]. Con independencia de lo acertada que pudiera ser esta tesis (y aunque sorprenda que se caracterice como xenófoba a la cultura de un país que canonizó, ya en vida, a Jorge Luis Borges), es necesario realizar algunas advertencias. La manipulación de la historia y la construcción de un panteón nacional no se inició hacia 1900, sino mucho antes. La transformación de Manuel Belgrano y José de San Martín en héroes «argentinos» (pese a que no hay constancia de la existencia de una «identidad argentina» en los años de la guerra de la independencia), fue una de las columnas sobre las que se erigió el mito de una nación que ya se prefiguraba, como embrión, en la Colonia, y que comenzó a desplegar sus potencialidades a partir de 1810. La revisión de esa «política de la historia» y de la mitología que resultó de ella debería, en consecuencia, tener otro punto de partida. Por otra parte, es lícito operar sobre un imaginario histórico así constituido, siempre y cuando la necesaria deconstrucción se lleve a cabo con el instrumental que los historiadores de profesión y otros científicos sociales han ido desarrollando lentamente a través del tiempo. El recurso de la ficción, aunque sin duda muy «efectivo» en el corto plazo, no parece lo más apropiado para fundar una conciencia y una cultura argentina asentadas en la verdad histórica. Y, en el supuesto de que lo fuera, exigiría de los autores realizar las advertencias de rigor a los lectores sobre el sentido último de sus trabajos. José Ignacio García Hamilton tampoco hace esto en su biografía novelada de San Martín, género al que adscribió su trabajo, lo que autoriza por otra parte esta crítica desde una perspectiva historiográfica.

Daniel Campi

cano y la improductividad); Vida de un ausente. La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi, *Buenos Aires, Sudamericana, 1993;* Cuyano alborotador. La vida de Domingo Faustino Sarmiento, *Buenos Aires, Sudamericana, 1997.*

[4] *García Hamilton, José Ignacio, «San Martín. Mito e historia»,* La Gaceta Literaria, *Tucumán, 1 de abril de 2001.*

Georg Trakl: la imperfecta expiación*

No es el vivir en un continuo desvivirse de Teresa de Ávila; el desasosiego personal de Georg Trakl se resume, en todo caso, en un *muero sin morir en mí*, dado que la única distracción del poeta alemán consiste en ensayar obsesivamente el distendimiento último de todos sus miembros, en repetir de forma maniática el rictus de la muerte que habrá de adueñarse de su rostro –nunca como ahora tan desconocido–, en inventariar, paso a paso, la debilidad que hace mella en el cielo, en hombres, vegetales, fieras, mundo acuático, mineral e intraterrestre, todos próximos en la vasta ontología de la desaparición. Esta poesía de la no-permanencia, de lo que habrá de serse cuando ya no se es, vigila el paso de la luz cuando tiende a su inminente disolución, persigue cualquier presencia cuando queda absorbida en el hueco de su propia ausencia, y apresa el movimiento cuando éste se disipa, definitivamente, en el tiempo inmóvil de lo intemporal. Las partículas todas del paisaje –con las voces y las luces, los seres y las cosas que lo integran– dejan de ser sin perder nunca su carácter de canto, de flor, de nube o de ave, pero padecen el violento arrastre de una fuerza que los arroja hasta donde el Ser se refleja en el no-Ser, al principio o al fin de la nada, allí donde liberados del tiempo y el espacio se abren a otras dimensiones, múltiples e infinitas. ¿Y por qué este hambre de muerte? ¿Por qué el canto de Georg Trakl resurge, una y otra vez, con voluntad crepuscular y en tono menor, preludiando sin remisión tan penoso réquiem? ¿Cuál es el motivo de ese «muerto nacer» del poema, o que desde niño alguien le diagnosticara «tu alma tiende al sufrimiento, muchacho»? Su única y sencilla verdad es que ha descubierto la flaqueza, más o menos disimulada, de todo hombre: que éste, en su finitud, no soporta lo finito. Tal amarga medicina se resume –es cierto– en pocas palabras, pero ha sido asumida con total entereza y sometiéndose a ella, tal como Nietzsche recomendó hacerlo. He ahí la tragedia; he ahí la razón por la que voluntariamente y con una fe desesperada su voz se lanza hacia cualquier infierno que halla a su paso; he ahí el extraño gozo de convocar esa finitud a través de una sorprendente facultad de aniquilamiento. Por eso su dios ha de ser abisal, el principio y el fin en el que se hunda el universo; por eso las cosas han de ser

* Obras completas, *Edición y traducción de José Luis Reina Plazón, Trotta, Madrid, 2000.*

desnudadas de sí mismas, han de horadarse hasta desentrañar de ellas lo que se esconde tras el velo de la apariencia, desplegándolas ahora en la libre potencialidad de su ser; y por eso, finalmente, la poesía ha de ser el ámbito de la transparencia y sus versos el lugar donde se abandonen los consuelos de la religión y los imponderables de la filosofía para que el hombre sienta, con indecible estupor, la quiebra, el tan cotidiano y siempre tan frío roce de la muerte.

> Comienza a hacer frío,
> ya tarde se ha hecho,
> ya el otoño ha llegado
> al jardín de la hermana,
> callado y quieto;
> su paso se ha vuelto blanco.
> Un silbo de mirlo
> perdido y postrero,
> ya el otoño ha llegado
> al jardín de la hermana,
> callado y quieto;
> un ángel ha llegado.

Cuando un hombre y un poeta se dan así la mano, en la delectación de lo que se acaba; cuando nunca se gozó, y las sombras esperaban tras los rincones de la infancia y ahogaron los deseos de la adolescencia; cuando el crecimiento natural quedó truncado hace tanto tiempo, y el hombre no es tal sino conato de ser, soledad infinita que se arrastra a pie juntillas tras la muerte; cuando la verdad de un hombre se limita a la trascendencia de las horas, los días y la vida entera... entonces la poesía es grito, alucinación, delirio constante de quien intenta rebelarse contra una ley que no comprende y sabe, sin embargo, la inutilidad de su discordia. La poesía de Georg Trakl «es el canto de un mirlo prisionero» –según sus propias palabras–, a veces una confesión, otras un lamento, un intento de redención que no logra su fin o un doloroso examen de conciencia. Habitando el «eterno instante» de Jaspers, que asimismo es la mueca de la muerte de Valle-Inclán o el «momento presente» de Eckhart, convocando ese instante absoluto en el que al fin todo cobre sentido, Georg Trakl descubre con horror el alivio, la impasible serenidad que la desaparición trae consigo. La mancha de inquietud que es el hombre cesa y todos los seres, el mundo todo, siguen su curso como si nada hubiese ocurrido... «y todo lo invade el silencio del abandono». Acaso la voz del poeta alemán entona un canto de muerte que pertenece a toda la especie y a través de sus tonos oscuros los demás aprenderemos a afrontar la aridez, a encarar esta naturaleza superflua y provisional que es la naturaleza humana. Su poesía otorgaría entonces la anhelada supervivencia, porque todos –con él– habríamos vencido a la muerte, continuándose el ser en una serie infinita de individuos que con una

sola palabra dilatan ya tanto el temido instante último que éste parece no tener fin... En efecto, desde el comienzo de los tiempos se ha poetizado sobre esta misma inquietud, una tradición del desaliento a la que se adscribe Georg Trakl, un eco más, otra generación que prosigue durante siglos o milenios el mismo grito de vida doliente que requiere ser expiada en este magnífico sacrificio final, consumiéndose una y otra vez este último instante, el último segundo del tiempo hasta que no quede memoria, hasta que las formas se desintegren, hasta regresar al orden inmóvil primero.

> Aquél sin embargo bajó los
> pétreos peldaños del
> Monte de los Monjes,
> una sonrisa azulada en el
> rostro y en la extraña crisálida
> de su más silente infancia
> y murió;
> y atrás quedó en el jardín
> el argénteo rostro del amigo
> escuchando en la fronda
> o en la vieja roca.

El amigo desciende hacia el mundo que se esconde más debajo de la tierra, se adentra por las puertas del Ténaro hasta el reino de las sombras, a donde antes o después van a parar todos los que nacieron mortales. De la misma forma la palabra de Georg Trakl se armará de valor y descenderá; como su amigo queda absorbido por las entrañas de lo desconocido, comparecerá su palabra ante la muerte; y tal que la crisálida extinguida prematuramente, las imágenes desquiciadas del poeta –deshabitadas por completo de lo terrestre, situadas en una tierra fronteriza en la que sueño y vigilia, vida y muerte se confunden– aprenderán a denunciar lo intolerable de la pérdida. Como Heidegger señaló, lo propio de la poesía es dar cuenta de la penuria de cada época, para lo que es indispensable el descenso a la noche del mundo, al lado de la vida que no podemos ver pero sin el cual la vida no cobraría sentido verdadero. Una época especialmente sensible a esta visión desolada y angustiosa de la existencia fue la del imperio austrohúngaro desde fines del XIX hasta el ascenso del nazismo. Pero sólo veintisiete años le bastaron a Georg Trakl [1887-1914] para reconocer el desgarro del mundo, de la sociedad y del yo, para engendrar en su seno la misma pesadumbre que leyó en Schopenhauer o Nietzsche, la misma tragedia de la conciencia moderna que a otros de sus contemporáneos –Musil, Hofmannsthal, Kraus, Loos, Kokoschka, Schiele, Schönberg y Kubin, entre otros– condujo a huir del Apocalipsis que los rodeaba y sumergirse en las regiones más oscuras de la psique. Todos los infortunios de la vida de Georg Trakl –las crisis y depresiones, el desahogo en la droga y el

alcohol, el incesto, la prostitución, su incapacidad para adaptarse a la vida burguesa, los horrores de la guerra, sus intentos de suicidio, la locura última o la sobredosis que acaba con su vida– emergen en sus personajes dementes –toda una variopinta cabalgata de desheredados del mundo a través de los cuales el poeta se reconcilia consigo mismo–, en el temor constante por el Juicio Final, en la melancolía de su *soledad estrellada*, en el entenebrecimiento, los ocasos y los interminables cantos a la noche de sus poemas. Como las olas que rompen sobre la misma arena ignorantes de su aciago reanudarse, la voz de Georg Trakl prorrumpe en letanías ya proferidas, insiste en el fondo infinito y sofocante del azul, en la llamada del bosque negro, en la sombra inquietante de los pájaros, en el manto pardo de las tinieblas, en la aparición de los ángeles de fuego, en los purpúreos cabellos de un durmiente o en los rostros delirantes de los murciélagos... En definitiva, en todo eso que se va sin dejar huella y constituye *sólo un tormento inútil* del que no podrá nunca liberarse.

> Al atardecer volviose anciano el padre; en oscuras habitaciones se petrificó el rostro de la madre y sobre el muchacho pesó la maldición de la decadente estirpe. A veces se acordaba de su infancia llena de enfermedad, espanto y tiniebla, juegos secretos en el jardín de estrellas, o de que él alimentaba las ratas en el patio crepuscular. De azul espejo salía la esbelta figura de la hermana y él se precipitaba como muerto en la oscuridad. De noche se abría su boca como un fruto rojo y las estrellas brillaban sobre su duelo sin palabras.

Tal vez una visión pesimista del mundo como ésta pueda constituir –aunque a simple vista no lo parezca– la más alta afirmación de la vida, si entendemos que además de los muchos encantos que pueda ofrecernos, hay que contar y aceptar otros aspectos, como el devenir y la aniquilación, que forman parte indisoluble de ella. Ante esto, la escritura supone para Georg Trakl el único madero al que asirse cuando no sólo un imperio, sino la noción básica del hombre y del mundo se desmoronan ante sus ojos. El arte lo salva del espantoso cataclismo de la historia y, a un paso de dejarse absorber por el nihilismo, queda prendido de esta especie de pasión necrofílica. Simbolista, su poesía sufre aquí y allá los fogonazos expresionistas de imágenes desgarradoras, llenas de voluptuosa decadencia. «Tu poesía una expiación imperfecta», señala sobre su propio trabajo el autor. En épocas impías como la suya, Georg Trakl alza la palabra para dar cuenta –como Hermann Broch– de todas nuestras

negligencias, atraída por los sórdidos y miserables abismos del ser; porque reconoce que el hombre, él mismo, no es inocente, porque el pecado original ha sido cometido, porque nada más le resta que clamar redención.

Marianela Navarro Santos

El nuevo ciclo poético de Carlos Marzal*

Con sus tres primeros libros, Carlos Marzal (Valencia, 1961) había entonado un discurso poético muy coherente y cada vez más rotundo en su emoción y en su sentido existencial. *El último de la fiesta* (1987), *La vida de frontera* (1991) y *Los países nocturnos* (1996) contenían una poesía de estructuración narrativa en torno a una serie de experiencias biográficas personales, a las que el yo poético añadía una imprevisible reflexión lúcida que manifestaba insistentemente, con agrio desengaño, el sinsentido del humano vivir. La anécdota raíz de su intuición poética se iba adelgazando de un libro a otro, a medida que la reflexión emotiva permeaba más eficazmente las distintas capas del poema.

Ahora, en este esperado y extenso volumen, titulado *Metales pesados*, observamos que Marzal se ha sentido en la necesidad de reemprender su investigación en la realidad, la misma y multiforme realidad de siempre, bajo una nueva óptica poética, que arroja consecuencias inéditas para el lector y nos permite hablar de un nuevo ciclo, una nueva forma de mirar al mundo que, si no contradice todo lo anterior, sí que explora una gran cantidad de nuevas posibilidades para el pensamiento y la palabra.

De entrada el libro aparenta ser una indagación filosófica de más hondo calado, aunque sin la abstracción propia del saber filosófico. Y esta apariencia se confirma en realidad cumplida y aún más satisfactoria al acabar la lectura. En efecto, Marzal ha engrosado el perfil reflexivo de su escritura anterior de modo que el poema, además de más extenso y discursivo, sin caer en el intelectualismo antipoético, se distancia casi siempre de la anécdota biográfica para adentrarse en un nivel de observación más amplio y totalizador. De forma ciertamente contrapuntística a esta reflexión poemática, encontraremos otras composiciones, sobre todo en la cuarta y última sección, donde la idea se disuelve en canto, en delirio órfico que celebra el hallazgo del bien y de la belleza sin detenerse en la meditación racional.

* Metales pesados, *Barcelona, Tusquets, Colección «Nuevos textos sagrados», 2001, 162 pp.*

Esta novedad tan visible en los tipos de discurso poético empleados se sustenta en una nueva posición frente a la vida, que no reniega de las convicciones expuestas en los libros anteriores, pero sí las sitúa en un distinto nivel de exploración sapiencial para extraer de ellas una más luminosa conciencia sobre la existencia humana. Partiendo, pues, del sinsentido último que percibe el poeta en nuestra vida, Marzal trata ahora de encontrar un lugar en el mundo que le haga más habitable la incurable fragilidad de todo cuanto existe. Olvidará conscientemente el destino fatal de la realidad suya y ajena para gozar de la instantánea armonía de su vida actual, que se proyecta sobre aquella sombra universal y con frecuencia, luminosamente, la anula por completo.

El tiempo, que destruye todo nuestro afán de permanencia, sigue siendo el agente del cambio y de la destrucción. Pero esa fuerza maligna que actúa sobre todos también es fuente de conocimiento. De aquí parte el poeta: de la indagación en la posibilidad de hallar un conocimiento estable y definitivo sobre el hombre y el mundo. Y pronto advierte que, puesto que el tiempo influye sobre todo, tal conocimiento nos llegará al engaño, hasta el punto de que ese sinsentido existencial deja de abrumarnos y muchas veces nos pasará inadvertido. El pensamiento, el conocimiento estable y universal, de ser posible, nos conduce a la esencia más cruda de nuestra condición: «(...) el desaliento / es un acceso agudo del pensar, / un episodio de clarividencia, / y no hay ningún pensar clarividente / que no termine siempre en desaliento» («No he vuelto a ser el mismo desde entonces», p. 90). Pero ese pensamiento, como todas las grandes verdades, es fugaz y, en cuanto tal, engañoso: «La voluntad, la vida, el pensamiento / son esta fantasmal pirámide en el viento» («La arquitectura del aire», p. 429). Asentada esta verdad y su consiguiente posibilidad de error, pues el tiempo todo lo transmuta, el yo poético de este libro no dudará en aventurarse a gozar de los instantes más jubilosos que propicia nuestra existencia temporal; y a pesar del engaño que tales experiencias puedan encubrir, las apariencias se tornan tan confortables como las frágiles verdades. De ahí que el yo poético se complazca en el ansia de eternidad que suscita un hermoso amanecer o una satisfactoria unión sexual; en la promisoria vitalidad del fuego, de la desnudez de los cuerpos, del misterio anudado en el sexo femenino, es decir, en todos los fenómenos inflamados por la pasión, a donde la luz de la inteligencia no llega con su fatal aviso. De todos estos ámbitos extrae el poeta una percepción de la armonía cósmica que la conciencia lúcida, por sí sola, le había hecho imposible. Y, puestos a desear más

allá de los datos intelectuales, el yo poético acaba ansiando la resurrección, la resurrección de la carne y del espíritu, donde se halla la consumación de nuestros deseos más ilimitados: «Puestos a suponer, el único consuelo / consiste en apuntar a lo imposible, / consiste en apostar / por lo absoluto» («Resurrección, p. 124). El discurso lúcido y a la vez jubiloso de este libro, lleno de pensamiento y de pasión, se abre a una religiosidad ausente en sus obras anteriores, y que ahora se hace tan posible y tan real como su contrario. Esta constitutiva ambigüedad de nuestro saber, que, como nuestro vivir, se halla traspasado por la acción del tiempo, se sustenta también en la doble (y, al parecer, ambigua) dimensión del ser humano: carne y espíritu, cuerpo y alma consustanciados en un misterioso consorcio, «entre el reino animal y el reino de los dioses» (p. 118), a cuyo esclarecimiento el poeta dedica toda la sección tercera del volumen, «La estatua interior».

Y esta naturaleza ambigua del ser humano, como ambiguos son su vida y su conocimiento, aparecen justificadas por una poética que convierte a la poesía en el lenguaje más ambiguo y, por tanto, más idóneo para expresar nuestro irreductible misterio: la poesía distorsiona toda significación estable de las palabras para expresar un contenido tan dinámico y emotivo como nuestra vida («a veces las palabras sacrifican / la herencia que las hace poderosas, / y en el delirio de su propia música / descalzas se convierten en un cántico» p. 128). El espíritu, si no la letra, irradia de la incitadora luz machadiana de la «palabra en el tiempo».

El mérito de este proyecto poético tan arriesgado reside precisamente en consustanciar dentro de un mismo discurso los contenidos del intelecto con la imagen inesperada, traída por la honda emoción que permea cualquier idea o enunciado abstracto; de manera que esta poesía, tan filosófica por su ambición y objetivo, raras veces cae en el frío intelectualismo. Digo raras veces porque esta vocación del pensamiento en ocasiones se extralimita y convierte algunos poemas en textos más bien didácticos, donde la explicación razonadora de una brillante intuición acaba tejiendo un discurso reiterativo, muy ajeno al propósito del poeta (véanse, como ejemplos, los poemas «El combate por la luz», «El sol de la pereza», el extenso «Amor diablo» y «La inmaterialidad»). Son escasos, dentro de tan extenso libro, pero confirman el riesgo de esta ambiciosa poesía. Otras veces, como he anotado al principio, el poeta adelgaza al máximo el componente reflexivo de su discurso y se complace en el delirio de la sensación más pura: así resultan poemas tan intensos como «Pájaro de mi espanto», «Un mismo fuego» o «Azul de metileno».

En suma, *Metales pesados* constituye por sí solo un nuevo ciclo, casi tan ambicioso como logrado, dentro de la brillante trayectoria de su autor.

Carlos Javier Morales

Diarios completos de Manuel Azaña*

Los diarios de Manuel Azaña son ya uno de los testimonios más insoslayables para conocer la política española, especialmente de la república y de la guerra, periodos en los que Azaña fue jefe de gobierno y presidente de la república. Estas casi mil trescientas páginas abarcan un espacio, con muchos momentos en blanco, que va del 24 de noviembre de 1911 al 19 de enero de 1939. Recorre pues la monarquía constitucional (era entonces secretario del Ateneo; fue elegido presidente en 1930), la dictatorial, la república (ministro de la Guerra desde el comienzo de la proclamación y poco después presidente del Consejo de Ministros tras la renuncia de Alcalá Zamora) y la guerra. Santos Juliá, en su inteligente e informada introducción nos aclara que Azaña nunca seleccionó ni corrigió estos diarios que ahora podemos leer al completo, y que si lo hubiera hecho, muchos de los juicios sobre personas habrían sido matizados e incluso cambiados. Son el producto de la reacción inmediata e íntima, sin intención de que se dieran a la luz, aunque quizás sí con el deseo de ser reelaborados más tarde. No obstante, es sabido el talante de Azaña, cercano a la soberbia intelectual en ocasiones. Esto no es lo fundamental. Hay que señalar ante todo que estas memorias, por su riqueza intelectual, su ágil prosa y la viveza con que constata muchos hechos son la obra de un hombre de talento, quizás por la que se le recordará durante muchos años, mientras que su obra literaria queda en un segundo plano.

Se ha criticado al Azaña diarista que no prestara ninguna atención a lo que ocurría en Europa y en el resto del mundo, especialmente él que había dedicado un erudito estudio a la política militar francesa. «Por muy sorprendente que pueda parecer –escribe Juliá– en alguien que despertó a la política española estudiando la francesa, nada le sugiere tampoco ningún acontecimiento de la política internacional: ni siquiera de la llegada de Hitler al poder, que le pilla enfrascado en la

* Diarios completos. Monarquía, República, Guerra civil, *Manuel Azaña. Introducción de Santos Juliá, Ed. Crítica, Barcelona, 2001-10-22.*

crisis provocada por la matanza de Casas Viejas, dice nada». Tampoco sobre el fascismo. Azaña vivió la política española como una isla. En cuanto a la persona, sólo aparece en función del trabajo que le ha tocado desempeñar, y a veces vislumbramos, en sus quejas o en ciertos juicios, a la persona tras la máscara. De nuevo Juliá: cuando aparece la persona «es invariablemente la presentación de su personaje como el de un actor ajeno a la obra que le ha tocado representar». ¿Prurito intelectual enfangado en la acción? Por otro lado, lo vemos moverse, siempre ajeno a cualquier confesión, al lado de su cuñado Cipriano Rivas, con quien mantuvo una *amitié particulière*. No obstante, nos aclara Juliá, Azaña escribió sus diarios por necesidad de encontrarse a sí mismo para mostrar sus ideas políticas, no como meras abstracciones sino imbuidas de su propio espíritu.

Sus ideas, a lo largo de estas anotaciones, no fueron siempre las mismas. Fue un defensor entusiasta del Partido Reformista, pero más tarde crítico del mismo: con el golpe de Estado de 1923 rompe totalmente con el reformismo. Pasó del reformismo dentro de la monarquía a la defensa de la revolución por la república. Ajeno a los noventayochistas, su preocupación central, en línea en esto con Ortega y los liberales españoles del XIX, fue cómo podía incorporarse España a la corriente general de la civilización europea. Antirregeneracionista, creyó que la convivencia había que establecerla sobre categorías universales humanas y no en una supuesta identidad española. Le preocupó, a diferencia de Ortega, la constitución de un Estado que permitiera la creación de instituciones que transformaran los modos y el espíritu de la gente, es decir, la necesidad de un Estado democrático. Por otro lado, ya desde sus estudios sobre el ejército francés, pensó que era necesario un proyecto de reforma del ejército español: reducción de la jurisdicción militar, alejamiento de las contiendas políticas, disminución del número de oficiales, reducción del tiempo de servicio en filas. Quizás si se hubiera llevado a cabo radicalmente, se hubiera evitado la Guerra Civil, pero la guerra ideológica y la intolerancia entre partidos estaban a la orden del día y estas páginas se nos presentan como un espacio dramático resultante de dichas tensiones.

En cuanto a la guerra civil, Juliá afirma que en la conversación que tuvo con John Leche el 29 de julio de 1938 está todo el Azaña de la guerra: «la convicción de que era vital para Inglaterra intervenir: la seguridad de que la República no podía ganar; la confianza en su propia palabra; la hartura y el cansancio; la creencia de que los comunistas, y con ellos los rusos, eran un injerto extraño que podía podarse sin mayor problema; la inveterada

afirmación de que Franco por sí mismo no era nada». Ya sabemos lo que pasó: Inglaterra no intervino y Franco no era sólo él mismo.

En febrero de 1939 Azaña inició el camino del destierro. De esos días queda un emotivo testimonio en la carta a Ángel Osorio el 28 de junio, recogida en este volumen.

Juan Malpartida



Raimundo Pastore y Mirtha Legrand en *La casta Susana* (1944) de Benito Perojo

América en los libros

El legado indígena. De cómo los indios americanos transformaron el mundo, *Jack Weatherford, Traducción de Roberto Palet, Editorial Andrés Bello, Barcelona, 2000, 312 pp.*

Acerca de las culturas indígenas de América poseemos indicaciones muy precisas. La pluralidad de sus niveles, códigos y áreas de influencia, analizable en varias formas, ha sido observada escrupulosamente por los antropólogos, casi siempre confiados en que el trabajo científico les servirá de guía y les mostrará un camino alejado de prejuicios y estereotipos. En última instancia, olvidados ya del ingrediente etnográfico, también cruzan la misma senda aventureros transgresores que despistan la búsqueda con falsos señuelos (mitología ecologista, trascendentalismo teosófico). Establecer el alcance que la doctrina de estos últimos pueda tener en la opinión popular sobre los pueblos indígenas constituiría una tarea compleja, pues los medios masivos se ciñen con frecuencia al carácter compacto de sus figuraciones, fruto quizá de una lectura poco cuidadosa de la bibliografía estructuralista. Con todo, estas consideraciones explican hasta cierto punto el esquema conductor de libros como el de Jack Weatherford, cuyo fin último parece ser el hallazgo de una serie de rasgos invariantes –una matriz de significaciones– que tiñan de afinidad el corte de todos los pueblos de América.

El objeto de *El legado indígena* es mostrar de qué modo las culturas indígenas han desempeñado un papel decisivo en el progreso de la sociedad moderna, tanto en el orden político como en el económico. En suma, lo propio del libro de Weatherford es la recurrencia de elogios hacia un modelo indígena simplificado, en el que las etnias vienen a ser dimensiones de una estructura permanente, situada sin duda en un nivel muy benéfico. Desde ese punto de vista hay, por lo tanto, un mito de referencia: el mito eurocentrista que considera a los pueblos precolombinos en su totalidad, sin disonancias ni ambigüedades –esto es, sin multiplicidad– en su fondo cultural.

En buena medida, el análisis de Weatherford reitera lecciones ya conocidas. Parece obvio señalar que entre los indios de América se dieron muestras de admirable refinamiento cultural. Ahora bien, si el etnólogo declina su responsabilidad científica, y en sus páginas aparece una especial identificación con el indigenismo menos moderado, acaba imponiéndose en el discurso

un tono de crónica impresionista y, en consecuencia, carente de rigor.

Acaso todo lo anterior se resuma en varias conclusiones, sin duda objetables. Así, podría destacarse entre otras la siguente nota: «Ante la consternación de los burócratas contemporáneos y la sorpresa de los observadores del Viejo Mundo, las sociedades indígenas funcionaron sin liderazgos fuertes ni instituciones políticas coercitivas». En el mismo recuento podemos leer que «la democracia igualitaria y la libertad, tal como las conocemos, deben muy poco a Europa. No constituyen una derivación grecorromana revivida de algún modo en el siglo XVIII por los franceses, sino que se incorporaron en el pensamiento occidental moderno como nociones indoamericanas traducidas a la cultura y la lengua europeas».

Otra muestra: a juicio de Weatherford, los indígenas americanos «fueron los mayores fitogenetistas del mundo» y desde su base de manipulación «se han desarrollado las modernas ciencias genética y fitogenética». En contraste, el autor sentencia que «mientras los indoamericanos gastaron milenios en convertirse en los mejores campesinos y farmacéuticos del mundo, los habitantes del Viejo Mundo gastaron un periodo similar amasando el mayor arsenal del planeta».

No faltan, por lo tanto, razones de peso para discutir las conclusiones de este libro, un texto irregular, azaroso, en el que convergen los datos académicos acerca de la América precolombina, la confesión íntima y una suma de trivialidades que acaba desluciendo las buenas intenciones del proyecto.

La mirada de Dios. Estudio sobre la cultura del sufrimiento, *Fernando Escalante Gonzalbo, Paidós, Barcelona, 2000, 351 pp.*

A Fernando Escalante, profesor e investigador en el Centro de Estudios Internacionales del Colegio de México, debemos un conjunto de libros que contribuyen al bagaje teórico de la política y las ciencias sociales desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria. Sus textos, ajenos a simplificaciones, guiños equívocos o fórmulas de impronta periodística, indican bastante del cuidado intelectual con que el ensayista los diseña, y vienen a demostrar, por un lado, su adopción de encuadres poco usuales ante lo social, y por otro, una encomiable disposición divulgativa.

En la obra que comentamos, Escalante acomete en primer lugar una reflexión histórica sobre el dolor, de la que concluye que hay dos modos básicos de explicar el sufrimiento: «Un modo *trágico*, que consiste en suponer que el infortu-

nio resulta de la caprichosa voluntad de los dioses o el destino y que no hay más justicia ni otra explicación posible, y un modo *mesiánico*, que implica que todo dolor es un castigo o un medio de purificación, un mérito; es decir: que hay un *orden moral* del mundo, donde el sufrimiento es inseparable de la justicia, según la concibe una inteligencia humana». Continúa el autor aduciendo que la cultura del sufrimiento en Occidente es, por su raíz cristiana, de inclinación mesiánica. No obstante, el proceso de la civilización y la decadencia del pensamiento religioso han hecho surgir el sufrimiento como problema.

Desde un primer momento las cosas quedan bien claras. Escalante sostiene que nuestra cultura del sufrimiento es el producto de una sedimentación de significados que proceden de diversas fuentes y de los cuales disponemos cuando ello es preciso. Dicha cultura «incluye fragmentos del pensamiento de Rousseau, desde luego, y fragmentos de la teología protestante, fragmentos del ideal romántico, fragmentos de argumentación estoica, de ambiciones ilustradas, prejuicios científicos, filtrado todo ello –macerado– mediante los periódicos, las novelas populares, los refranes y las tonadillas, la retórica de los políticos..., con lo cual cobra forma un lenguaje amplio, incoherente a veces, heterogéneo, que podemos utilizar en cualquier ocasión para hacer inteligible nuestra experiencia».

La profundidad del estudio histórico y sociopolítico que trasluce en el recuento se nos revela ya, en sentido amplio, como un esfuerzo por dibujar las líneas de fuerza del dolor. Atendiendo a este contexto, las exigencias de Escalante adquieren mayor rigor si tenemos en cuenta los jalones (las vías de acceso) de su línea de argumentación. En primer lugar, se refiere al sentido cristiano del dolor, y unas páginas más adelante, introduce notas de pensamiento ilustrado, donde se advierte cómo el pecado original, despojado de trascendencia, empieza a circunscribirse a la sociedad. Con el terremoto lisboeta de 1755 aumenta la ansiedad por la injusticia del padecimiento, y es entonces cuando Voltaire notifica esta nueva perspectiva en su *Poema sobre el desastre de Lisboa*.

A diferencia de la Ilustración, el romanticismo se sitúa frente al sufrimiento con el afán de transfigurarlo. En los proyectos revolucionarios, quien ocupa el lugar de Job es el pueblo: atormentado injustamente, pide por ello una reparación. Pero aún hay otros modos de acceder a ese mismo concepto. En 1906, cuando William James mira el terremoto de San Francisco, no se conmueve ni desea conmover: el desastre puede ser tomado como un dato sin repercusión moral o religiosa. En fecha próxima, un dandismo

esteticista y sádico persigue una retórica embellecedora del horror. Y ya en los límites del entramado, Dostoievski plantea su pregunta culminante en esa crónica de la justicia humana que llamó *Los hermanos Karamazov*.

Fuera de la solidez del compendio, otras líneas de interés podemos hallar en esta obra; líneas que aspiran a contestar de forma sistemática e interpretativa la secuencia dolorosa, tal como se va articulando en la historia y también, con otro enfoque, en su zona inefable.

Missa pedestris, *Mario Merlino, Verbum, Madrid, 2000, 66 pp.*

Nacido en Coronel Pringles (Argentina) en 1948, Mario Merlino enseñó literatura medieval española en la Universidad del Sur (Bahía Blanca). Ha publicado, entre otros títulos, *El medievo cristiano*, *Cómo jugar y divertirse con palabras* y *Diccionario privado de Salvador Dalí*. A la vez que traductor, Merlino es un notable prosista y poeta que cultiva una sensibilidad vibrante a expensas de la técnica justa. Entre los ejemplos de esta sugestión literaria, su bibliografía personal contiene piezas teatrales, relatos, artículos y también poemas como los reunidos en el presente libro.

Esta *missa* que Merlino amalgama con el amor humano se celebra a pie, o si se prefiere, en un espacio donde no ejerce presión la rígida disciplina, felizmente plebeyo, atiborrado de pasiones y constante y metódico en el placer. Queda así dispuesto un servicio íntimo, sin estatutos, cuyo celebrante bien podría ser un *desultor amoris* al estilo de Ovidio, reclinado en los brazos afortunados de otro, de guardia la noche entera. Y así, a partir de la verdad de esta experiencia, las tensiones que forman el tejido general de la humanidad imponen aquí sus leyes y etapas, resumidas de acuerdo con la paradoja de Heráclito: «vivimos de muerte, morimos de vida».

Ligada con todo ello, el poeta nos muestra una visión del mundo como posibilidad que remite a tres órdenes separados pero complementarios: el real, el simbólico y el imaginario. Sin desdeñar guiños de alta cultura, Merlino se detiene frente a la continua transformación, frente a los flujos y reflujos de la diferencia y la otredad, y construye su obra estética en la región más caudalosa, a partir de un repertorio inagotable de situaciones transitorias (la exuberancia, las imágenes, lo obsceno del amor).

A partir de ahí, un tema que vuelve en estos versos es el deseo y su posible contorno, lúcidamente aclarado por el autor en su epílogo («si alguien preguntase *¿Amor?*, la res-

puesta-eco habría de ser, seguramente, *Amén*»). Y es que, sin caer nunca en la inmediatez representativa, este poemario expresa la red de metáforas en virtud de las cuales exploramos y entendemos la mutabilidad perpetua de nuestra identidad. Como sucede con la religión, el discurso amoroso facilita un modelo en cuya trama metafórica queda representado el mundo, sus pasos, sus miradas, lo cual, digámoslo, permite que dicho modelo pueda ser empleado para pensar a través de él.

La incitación, la carnalidad, el deleite fetichista y los suburbios del afecto completan la ceñida temática de estos versos. Así consagrada a seducir y provocar, en el dominio de esta *missa* no están ausentes las afinidades religiosas. En cierta manera, su lectura evoca un ritual litúrgico, y como en dicha ceremonia, aquí también, tras la comunión, el celebrante purifica el vaso y luego agradece los dones recibidos.

Dos libros, *Bárbara Jacobs, Alfaguara, Madrid, 2000, 366 pp.*

Articulista y narradora, la mexicana Bárbara Jacobs es autora de un volumen de cuentos, *Doce cuentos en contra* (1982) y ha enriquecido su obra narrativa con tres títulos, *Las hojas muertas* (1987), *Las siete fugas de Saab, alias El Rizos* (1992) y *Vida con mi amigo* (1994). Asimismo, en colaboración con Augusto Monterroso, publicó la celebrada *Antología del cuento triste* (1996).

La edición que ahora reseñamos, *Dos libros*, presenta un interés especial por su valor autobiográfico, si en tal categoría incluimos una serie de anécdotas, evocaciones y lecturas como la diseñada por Jacobs (a estas alturas, basta seguir a Borges cuando defiende que todo libro es una confesión). El volumen se divide en dos partes, de argumento independiente, aunque íntimamente relacionadas entre sí. A decir verdad, se trata de dos libros que ya fueron impresos por separado, y que Alfaguara reúne por primera vez: *Escrito en el tiempo* (1985) y *Juego limpio (Ensayos y apostillas)* (1997).

El primero de ellos enlaza con la tradición clásica del epistolario, y al mismo tiempo es un conciso manual de hábitos de lectura, aunque no sea ésta su exclusiva categoría, pues contiene detalles propios de un diario y no oculta rasgos que lo relacionan con una visión de las letras ya expuesta por Monterroso con ironía y ambigüedad. Escritas para contribuir a la sección de correo de la revista *Time*, las cincuenta y tres cartas que integran *Escrito en el tiempo* nunca fueron enviadas, lo cual no anula su razón

de ser estratégica: la lectura transmutada en obra propia, a partir de un fervor que refleja simultáneamente el sentido crítico y una curiosidad frondosa, solicitada por diversos intereses. No en balde, para protagonizar esta galería epistolar, Jacobs se apoya en personajes tan singulares como Isak Dinesen, Carson McCullers, John Steinbeck, Dostoievski, Julio Cortázar y Samuel Butler.

La autora interroga las reseñas de *Time*, contrasta, elogia o aborrece su doctrina e intercala su experiencia, proyectando la ficción sobre la realidad. Sin agotar el análisis, estas variaciones fundamentan un repaso de las muchas maneras de entender la literatura y sus efusiones. Quizá por ello, este entramado de costumbres lectoras y memoria individual se construye a partir de preguntas. Por ejemplo, quién es un creador verdadero, por qué quiere morir un artista, cómo es un escritor o cuál es el punto decisivo en la vida de éste.

Con parecida inquietud y sin otro énfasis que la búsqueda de sí misma, *Juego limpio* reúne notas escritas a lo largo de veinte años, acompañadas por la apostilla correspondiente. A través de ellas, Jacobs nos hace sus cómplices en el camino de las letras, valiéndose para ello de intuiciones, perplejidades y recuerdos. Entre otros aportes, la miscelánea comprende artículos acerca de Leonard Woolf, Mary McCarthy, J.D. Salinger y Dorothy Strachey. A ello cabe añadir las impresiones de varias visitas a la Nicaragua sandinista, consideraciones sobre la cronología de su oficio y un trabajo leído en un encuentro literario que, si bien se distrae del discurso feminista, suministra las bases de una razonable solidaridad entre escritoras.

El tango, desde el umbral hacia dentro, *Rafael Flores, Editorial Catriel, Madrid, 2000, 157 pp.*

En 1993 la firma Euroliceo distribuyó por vez primera esta monografía, catalogable como pauta y resumen del esfuerzo divulgador de Rafael Flores, un escritor y poeta bien conocido por su trabajo radiofónico en torno al tango y sus territorios afines. Director y locutor desde 1987 del espacio «Mano a mano con el tango», Flores ha sabido contagiar su gusto a un amplio auditorio. Como defensor de dicha causa musical, tampoco le es ajena la estima creciente hoy otorgada al tango en España. Sin duda, el elogio se entenderá mejor con un dato comprobable: cuando Flores comenzó su emisión radial, Gardel y Piazzolla acaparaban los catálogos del tango en nuestra oferta disco-

gráfica. Catorce años después, ya existen comercios españoles que realizan el ideal del género y fomentan un consumo más informado. Sin que desconozcamos que aún hay lagunas en la distribución de títulos clásicos, el tango ha dejado de ser una mercadería o un espectáculo insólito.

A todo ello no es extraño este libro, destinado a reseñar un siglo de esta forma de la cultura rioplatense. Un siglo diverso, de profundos cambios en el gusto y en el ideal estético, donde el tango queda enlazado al estado social y estipula nuevas condiciones en su expresión.

Cierto día de 1976, quizá ensayando un titular ingenioso, Borges declaró a *La Razón* que los argentinos sienten una admiración ridícula por las cosas que otros ponen de moda. Para ejemplificar este parecer, aportaba un ejemplo: «En 1898 nació un baile en los lupanares al cual llamamos tango. Ninguna mujer se atrevía a bailarlo sabiendo cuál era su origen. El baile era muy lascivo, una especie de parodia del acto del amor. La música muy obscena, la letra también. Lo bailaban sólo los hombres en las veredas del arrabal, hasta que un día, no sé cómo, llegó a París, y por el mero hecho de que París lo aceptó, se hizo respetable en la Argentina».

Por muy espontáneo que fuese el escritor a la hora de formular el resumen, es cierto que sus palabras infunden un modo de ser admirable, versátil y hasta paradójico a esta confluencia entre música, poesía y danza, cuyo cancionero ha tocado todos los registros y cuyos efectos continúan, manifestados en el impulso general de una época que se afirma con episodios ruidosos.

La visión persiste: en el texto de Rafael Flores todo ese periodo parece animarse de humanidad, y así, entre los bustos de los grandes compositores e intérpretes, el mundo suburbano asume infinidad de poses, investidas de cualidades éticas y aun literarias.

En esta monografía hallará el lector una historia del tango donde se contrastan y depuran méritos, temperamentos, incertidumbres y circunstancias. El autor mira a contraluz la arquitectura social bonaerense y descubre en ella rasgos de poderosa personalidad, indispensables para abordar las invenciones musicales que marcan su ritmo. Lejos de ser lo que se entiende por un trabajo de vulgarización, esta versión enriquecida de *El tango, desde el umbral hacia dentro* agradará al curioso y también al lector más enterado. Su lectura procura placer y, sin género de duda, la faceta literaria de Flores queda de manifiesto en un estilo eficaz y pulido. Para concluir, aunque sólo sea de paso, hay que mencionar el aporte fotográfico, tan generoso como oportuno, que sirve para ilustrar esta elegante edición.

Instinto de Inez, *Carlos Fuentes, Alfaguara, Madrid, 2001, 189 pp.*

El análisis de lo mítico en la cultura moderna permite a Henri Atlan (*Con razon y sin ella*, 1991) sostener que basta contar el tiempo mediante una escala logarítmica para que el cero desaparezca y los primeros instantes «se transformen en una duración que se extiende al infinito hacia el pasado». El deslizamiento de este observador entre la ciencia y el universo mítico revela una paradoja a la cual no es ajeno el último libro de Carlos Fuentes. En opinión de Atlan, ese estado singular que amalgama lo real y lo irreal lo experimentamos cuando se interpenetran nuestras experiencias sensibles y nuestro pensamiento de los estados posibles en nuestra vida, que curiosamente percibimos como algo supone una *autorrelación* y una limitación de nuestras posibilidades.

Cumpliendo este esquema en el artificio de Fuentes, el vínculo que se establece entre Gabriel Atlan-Ferrara, un conocido director de orquesta, y la soprano mexicana Inez Prada, inaugura un romance que trasciende las dimensiones míticas e históricas del tiempo. El amor imposible entre ambos personajes queda unido y condicionado (ciclo y recurrencia) a la historia de *a-nel* y *ne-el*, la mujer y el hombre prehistóricos (¿o quizá del porvenir?) que a partir de un fundamento instintivo prueban las primicias del lenguaje y el canto, yendo de lo confuso a lo preciso. Al final, la estructura reticular parece la más conveniente a la hora de plantear la complejidad que define las relaciones entre ese mundo primitivo de la edad de oro y los encuentros y coincidencias de Gabriel e Inez durante el siglo XX.

Para moverse por dicho territorio, Fuentes recurre a un eje de coordenadas muy sugestivo: *La condenación de Fausto*, de Berlioz. Cada vez que Atlan-Ferrara se enfrenta a esta ópera, plantea el ritual «como una inversión del tiempo». Y como quien persevera en un sortilegio, parece renovar para sí el pacto fáustico, de modo que se podría hablar más bien del lazo entre Fausto y Margarita nuevamente suspendido sobre el borde del abismo.

En todo caso, resulta substancial la presencia de esta ópera en el relato, tanto en lo que concierne a su contenido como en lo relativo a la estrategia narrativa adoptada por el escritor. En su monografía *La musique du diable* (1999), Nigel Wilkins subraya que el Fausto de la versión de Goethe logra salvarse («Del mundo de los espíritus / salvóse este noble miembro / que el malo cogido había»), a diferencia de lo que sucede en la adaptación de Berlioz, donde está perdido irremediablemente. Desde su perspectiva, Fuentes da a entender que el problema teológico ha perdido peso, intere-

sándole más las reacciones de un hombre puramente humano, capaz de transformar el orden íntimo de su realidad.

Pero donde Berlioz muestra mayor influencia es en las formas de esta bella novela. De hecho, su autor ha insistido repetidamente en que trató de capturar el ritmo de la ópera, con el propósito de atrapar esa «disonancia misteriosa que rompe el orden del mundo y nos hace dudar de su estabilidad y de su lógica».

Tacto del gris, *Diego Fernández, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 2000, 141 pp.*

El joven autor de *Tacto del gris*, Diego Fernández (Buenos Aires, 1970), recibió por esta pieza teatral el Premio Tirso de Molina en 1999, y desde aquella fecha figura entre los dramaturgos argentinos que pueden cautivar a la generación actual, tanto por su búsqueda del efecto y la intensidad como por su estrategia experimental (afortunadamente, aún no excluida de los dominios artísticos).

No puede negarse que, si bien cabe en pocos renglones, la biografía de Diego Fernández prueba ese talante arrojado, buscador de novedades. Predispuesto por el medio y por su vocación a la escritura, y organizado para cultivarla, dio sus primeros pasos como guionista de los comics que él mismo ilustraba. En este apartado, cabe citar el periodo formativo que pasó junto a Alberto Salinas, cuya clausura llegó con la frustrante crisis económica que afectó a la historieta argentina. Tras algunas experiencias interpretativas, el joven decidió luego dedicarse al teatro. Convencido de que debía crear el armazón de sus propios dramas, quiso formarse como autor dramático y en 1995 pasó a formar parte del Taller de Teatro de la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (TUFyL), coordinado por la dramaturga e investigadora teatral Adriana Scheinin. Entre 1997 y 1998 estudió puesta en escena con Rubén Szuchmacher, y aunque el TUFyL desapareció en 1998, los integrantes del grupo siguieron colaborando al margen de su entorno original.

Escritor prolífico y exuberante, Diego Fernández culminó este ciclo en 1999, con una serie de obras compuesta por *Disección de una tarde con Laura*, *Clitemnestra, desde el vientre* y *La colección de fuego*. A ese primer repertorio hemos de sumar este *Tacto del gris* donde todo es vaporoso y fluido, y donde el menor detalle adquiere proporciones de acontecimiento.

Articulada en 48 escenas, la obra se abre con un prólogo de *film noir*.

Sosteniendo una máquina de escribir, una joven se arroja desde la cima de un acantilado. A partir de esa visión, asistimos al progreso de un personaje principal, el *hombre de saco gris*, cuya identidad fragmentaria y misteriosa se va completando gracias a figuras tan significativas como la *chica blanca*, cuya memoria permanece en construcción, de tal modo que es posible regalarle recuerdos.

Ese proceso de crecimiento a partir del vacío acopla la espina dorsal de esta pieza, cuyo valor más notable es la especulación en torno a los vaivenes de la memoria, siempre dependientes de estados anímicos, indicios o creencias. Sin llegar a la minuciosidad en el recuento, no falta aquí el reflejo de otras fuerzas del corazón (disociaciones, represiones, inhibiciones), impulsadas por la voluntad de interpretar, desde la quietud, una vida sujeta a profundos cambios.

Como el movimiento que en la costumbre o la ceremonia ha ido perdiendo la conciencia de sí mismo y de aquello que significa, los gestos del *hombre de saco gris* componen una mímica dura y quieta, incluso desoladora cuando el personaje aparece sentado ante la máquina de escribir, mientras coloca una hoja en el carro y la mira en silencio, quizá dispuesto a codificar, recuperar y distorsionar el presente y el pasado. Una imagen que nos recuerda aquella cita de Proust que Beckett interpretó en su ensayo sobre el escritor francés: «El hombre es el ser que no puede librarse de sí mismo, que conoce a los otros sólo en sí mismo y que, cuando afirma lo contrario, miente».

La fábula de José, *Eliseo Alberto, Alfaguara, Madrid, 2000, 270 pp.*

Fiel a su estilo, el autor de *La fogata roja* (1983), *La eternidad por fin comienza un lunes* (1992) y *Caracol Beach* (1998) ha publicado una nueva novela que responde a su deseo de construir ese universo peculiar, convulsivo y ácido al tiempo que paradójico, cuyos rasgos también advertimos en su libreto para el filme *Guantanamera*. De esa creación perduran detalles muy atractivos. Los lectores recordarán esa *cubanía* imaginativa, múltiple, oblicua, donde se multiplican los equívocos de la identidad sin eludir intenciones satíricas.

Subdivida en muchos cuadros, *La fábula de José* trata de un hecho extraordinario que se resuelve por medio de la fantasía más prolífica. En la víspera de San Valentín, en 1983, el emigrante José González Alea se ve obligado a matar a un hombre en defensa del amor, «que es una legítima manera de matar en defensa propia». Mientras cumple

condena, ordena sus recuerdos con el apoyo del párroco andaluz Anselmo Jordán, confesor de la Cárcel Estatal. Pero el caldero está lleno a rebosar y depara emociones intensas. Por ahí llegamos a la añoranza y la desdicha, pues con toda seguridad cada episodio está influido (alterado) por otros recuerdos, ya bien altos («En ciertas circunstancias –dice el narrador– la memoria es una forma de ternura. Entonces se llama nostalgia. Hay hombres que no saben que hacer con ella. José, por ejemplo»).

En primer término, vemos en esta *fábula* y en su conflicto una galería de personajes adaptados a la imagen que el escritor se forja de Cuba y sus exilios. De una manera sutil, se prestan a ello Dorothy Frei, también llamada en Miami la pequeña Lulú; el cantante cubano-americano Boby Camagüey; la exiliada matancera Zenaida Fagés; el padre de José, carpintero del cuartel Moncada entre 1953 y 1954; y su hermana e hija de este último, Regla, quien es novia del velador del zoo. Junto al protagonista y frente a él, un repaso a las demás criaturas de esta ficción funciona a modo de *prodigia*, como si aquí se tratara de un inventario de presagios indicadores de los posibles destinos de lo cubano, que además anticipan la dicha o infelicidad de una cadena donde, por intermedio del código literario, lo individual y colectivo se funden.

No son ajenos a este proceso moral los escenarios de la trama: el balneario de Caracol Beach (recuérdese la novela homónima), los ambientes de Santa Fe y, en particular, el jardín zoológico antes citado, donde será exhibido José en una jaula, al final de la galería de los simios, «como prueba irrefutable de la evolución de las especies». La perspectiva de ese cautiverio que propone Eliseo Diego devuelve al lector una connotación desdichada del círculo cubano, calculando que las celdas, tanto psicológicas como reales, no sólo atañen a José, enjaulado mientras lee *La balada de la cárcel de Reading*. También conciernen a los pobladores de la isla y a quienes cimentan una nueva rutina en el destierro.

Una noche con Sabrina Love, *Pedro Mairal, Anagrama, Barcelona, 2001, 146 pp.*

Sin duda, Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970) está dotado de vitalidad narrativa. Y ese impulso se manifiesta más agudo en la brevedad de su trayecto profesional: ésta es su primera novela, compuesta tras haber cursado la carrera de letras en la Universidad del Salvador, donde es profesor adjunto de la

cátedra de literatura inglesa y hace méritos por unirse a la tribu literaria (obtuvo el segundo premio de cuentos de las Jornadas de las Letras, organizadas por la Universidad Católica en 1993, y su libro de poemas *Tigre como los pájaros* mereció en 1994 una mención en el Premio Fortabat de Poesía).

Libre de la limitación que se observa en otros creadores con peor suerte, Mairal pudo divulgar su novela inaugural en el otoño de 1998, cuando un jurado compuesto por Bioy Casares, Roa Bastos y Cabrera Infante le adjudicó el Premio Clarín de Novela. Es de alabar el acierto de dicho jurado –o su afinidad con el gusto prevaleciente–, pues *Una noche con Sabrina Love* está escrita con agradable sencillez, agilidad narrativa, equilibrio formal y sentido del humor; detalles que definen la novelística popular cuando ésta es digna en su cometido. No necesitamos más, creo, para definir un proyecto guiado sin afanes de lírica letrada, cuya voluntad principal es proporcionar una lectura amena y bien tramada, que hace valer las virtudes del guión cinematográfico a la hora de hilvanar situaciones y diálogos. Estos pormenores quedan representados en la oralidad del relato, cuajado de momentos donde el habla cobra protagonismo, conservando (respetuosamente) detalles del lenguaje más informal y, si se quiere, localista. En cualquier caso, estas insistencias conforman un retrato argentino de notable frescura, paródico, elocuente y lleno de dinamismo.

La riqueza del itinerario narrado tiene poco que ver con una excursión romántica, y por su orografía cabe pensar en las llamadas *road movies*, o películas de carretera, en cuyo trayecto se moldea un relato de iniciación (una vez más, se impone la alegoría de la vida como un viaje). En síntesis, la historia que la novela nos expone es la de un muchacho, Daniel Montero, cuya mejor diversión en su pueblo natal es la de ver el programa de la estrella erótica Sabrina Love. Cuando gana un sorteo para pasar una noche con ella, Daniel comienza una travesía que le lleva desde Entre Ríos hasta la capital, convocando en el camino a los personajes que le ayudarán a cumplir su hazaña iniciática.

Recientemente, esta novela ha sido traducida al cine por Alejandro Agresti, gracias a una colaboración financiera entre Argentina, Italia y España. Con un reparto encabezado por Cecilia Roth, Fabián Vena, Tomás Fonzi, Norma Aleandro y Giancarlo Giannini, la versión fílmica nos describe a Sabrina Love con innecesaria prolijidad, variando los términos del argumento original hasta malograr su eficacia. No obstante, pese a su escaso mérito, esta película ha contribuido a difundir la divertida narración de Agresti en nuevas latitudes.

Xavier Mina. Guerrillero, liberal, insurgente. Ensayo bio-bibliográfico, *Manuel Ortuño Martínez, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2000, 427 pp.*

El currículo de Manuel Ortuño explica la solvencia de un libro como éste, ambientado a ambos lados del Atlántico. Licenciado en ciencia política y doctor en historia de América por la Universidad Complutense, Ortuño ha sido profesor titular de Ciencia Política en la UNAM y en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Asimismo es sociólogo, y entre sus obras figuran *Antología de las ideas políticas*, *Teoría y práctica de la lingüística moderna* y *Mina y Mier, un encuentro*.

La edición que reseñamos tiene como base una tesis doctoral, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 1998. A modo de expediente, las tres partes que estructuran el volumen (*Mina guerrillero*, *Mina liberal* y *Mina insurgente*) sirven para elaborar un cuadro descriptivo de las etapas principales de esta biografía, solución que influye decisivamente a la hora de comprender el progreso ideológico del personaje y los parámetros que lo regulan.

En este marco, Xavier Mina se nos presenta como el joven sobrino de Espoz y Mina, implicado en el movimiento guerrillero navarro durante la Guerra de la Independencia. En 1810, al iniciarse la nueva década, Mina sufre cuatro años de encierro, lo cual indica su fatal sintonía con los problemas de la época. No es extraño, pues, que a ese periodo de pesimismo (1810-1814) siga una etapa de actividades políticas: una etapa de carácter conspirativo, liberal y constitucionalista, durante la cual se adscribe a grupos radicales. Para orquestar este proceso, Mina hace gala de relaciones ilustres durante su exilio en Francia y Londres: se aproxima a Blanco White, Javier Istúriz y Flórez Estrada, y también conoce a liberales mexicanos que le mostrarán el camino de la insurgencia desde la otra orilla. Con esta certeza, impregnado de los humores propios del movimiento antiabsolutista, decide combatir lo que Fernando VII significa en México.

Es posible bosquejar su ánimo con la lectura de una de sus *Proclamas*, fechada en Galveston el 22 de febrero de 1817. Dice así: «Libre yo ya por aquella época de las prisiones francesas, corrí a Madrid, por si podía contribuir con otros amigos de la libertad al restablecimiento de los principios que había jurado sostener. ¡Cuál fue mi sorpresa al ver el nuevo orden de cosas! Los satélites del tirano sólo se ocupaban en acabar de destruir la obra de tantos sudores: ya no se pensaba sino en consumar la subyugación de las provincias de Ultramar y el minis-

tro D. Manuel de Lardizabal, equivocando los sentimientos de mi corazón, me propuso el mando de una división contra México; como si la causa que defendían los americanos fuese distinta de la que había exaltado la gloria del pueblo español; como si mis principios me asemejaran a los serviles y egoistas que para oprobio nuestro mandan a pillar y desolar la América».

En su afán por cumplir el programa que sigue a esa indignación, Mina no reparó en arriesgarlo todo. De hecho, la fama del personaje sigue basándose en los últimos acontecimientos de su vida: en 1816, gracias al amparo de Lord Holland y los liberales británicos, organiza una expedición internacional, compuesta por oficiales de varios países de Europa y América. Tras desembarcar en México, opone sus fuerzas al virrey Apodaca y a los ejércitos realistas, pero su aventura concluye penosamente cuando muere fusilado frente al fuerte de San Gregorio de Guanajuato, el 11 de noviembre de 1817.

Ensayo refinado, fascinante y minucioso, *Xavier Mina* recoge la carrera de un personaje que, sin dejar de ser histórico, tiene mucho de novelesco. Tanto si nos fijamos en la responsabilidad trágica de Mina, según nos lo presenta el autor, como si pensamos en el frenesí de su actuación, lo cierto es que cualquier puente con la novela sería explicable. Y es que, pese a condensar episodios reales mediante esquemas narrativos propios del mundo académico, el texto de Ortuño dibuja un lector modelo de perfil amplio, capaz de disfrutar con un ensayo profundo que se lee como si lo guiara el hilo de una intriga folletinesca.

Guzmán Urrero Peña

El fondo de la maleta

Distracciones

En la excelente biografía de Sergio Eisenstein escrita por Ronald Bergan y editada en Barcelona por Alba, hay un par de distracciones respecto al mundo sudamericano, que conviene subrayar. Uno de los incontables proyectos frustrados del genial director ruso fue *El camino de Buenos Aires*, un libro de Albert Londres donde se estudia la trata de blancas en relación con la ciudad capital de la Argentina. Pues bien: para Bergan, el estudio versa sobre el comercio de prostitutas en el Brasil.

En 1934 Eisenstein escribe a Victoria Ocampo, la conocida mujer de letras también argentina, contándole los inconvenientes que ha tenido para completar su filme *Que viva México*. Como es sabido, Eisenstein no pudo montarlo y la obra, inconclusa, se conoce por montajes debidos a Mary Seton y Grisha Alexándrov. Lo que Bergan obvia decir es que la relación con la Ocampo proviene de una iniciativa de ésta, que empezó con un telegrama dirigido, alegremente, a «Serge Eisenstein, Moscou» y que, de modo milagroso, llegó a manos del director. Victoria quería que Eisenstein filmara una película en la Argentina, e intentó conseguirle unos productores, sin éxito.

Es lamentable que textos tan enjundiosos y cumplidos como el de Bergan contengan descuidos semejantes de información, donde se trasluce un desdén —no diré anglosajón, pero sí, por lo menos, norteño— por esa parte del mundo que está allí abajo, donde se habla español y tanto da que sea Argentina o Brasil (donde también se habla algo de español, dicho sea de paso).

Hubo un presidente norteamericano que, de visita en Colombia, dijo sentirse muy feliz de estar en Bolivia. Acaso la similitud del comercio de narcóticos le jugó una mala pasada. Tal vez, con sonada intención, indicó que le daba lo mismo ocho que ochenta. En cualquier caso, a nosotros, no. Y con serenidad y buenos modales, hemos de repetirlo cuanto sea necesario.

Colaboradores

ANA BASUALDO: Escritora argentina (Barcelona).
BLANCA BRAVO CELA: Crítica literaria española (Barcelona).
EDGARDO DOBRY: Poeta y ensayista argentino (Barcelona).
DANIEL CAMPI: Historiador argentino (Tucumán).
JORDI DOCE: Escritor español (Gijón).
LOURDES ESPÍNOLA: Escritora paraguaya (Madrid).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: Historiador español (Cambridge, Massachussets).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
CARLOS JAVIER MORALES: Poeta y crítico español (Madrid).
LEYLA PERRONE-MOISÉS: Crítica literaria brasileña (Sao Paulo).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Próximamente:

Sobre Álvaro Mutis escriben:

Eduardo García Aguilar
William Ospina
Ricardo Cano Gaviria
Martha L. Canfield
Inmaculada García
Samuel Serrano









800 Pts.